Italiana.

Volume XIV. — Anno 1907.

FRATELLI BOCCA EDITORI

TORINO

MILANO — ROMA

Rappresentanti generali per la Germania e l'Austria-Ungheria

BREITKOPF & HÄRTEL — LEIPZIG.

1907

INDICE DEL VOLUME XIV

MEMORIE

ARTE CONTEMPORANEA

VARIETÀ

✢ MEMORIE ✢

Musica artificiosa.

(Continuaz. e fine. V. vol. XIII, fasc. 4°, pag. 656, anno 1906).

È celebre nella storia musicale una *Fuga* del La Rue scritta sopra un solo pentilineo, ma con quattro segni di misura l'uno diverso dall'altro, mercè i quali le note scritte assumono quattro diverse forme ritmiche, o proporzioni di valori.

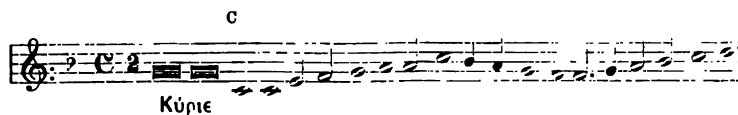
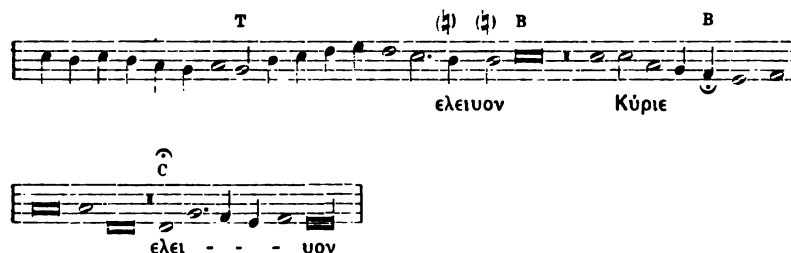
Il soprano canta nel segno (posto disopra) ₵ *Tempus Imperfectum* nella semplice *Diminutio*; nella esecuzione tutte le note vengono diminuite la metà del loro valore; — la seconda voce, l'Alto, misura le sue note secondo il *Tempus Perfectum* ○ nell'*integer valor notarum*; il Tenore canta nella *Proportio tripla* ₵ $\frac{3}{1}$ e dà ad ogni nota soltanto la terza parte del suo valore, di maniera che sei *Semibrevi* corrispondono ad una *Brevis Imperfecta* dell'*integer valor*; il Basso, finalmente, osserva il valore normale del *Tempus Imperfectus* C. La trascrizione che ne diamo, e dovuta ad Enrico Bellermann (*Le note mensurali*, ecc., Berlino, 1858), chiarisce l'artificio. Il canto stesso è riprodotto tanto per aumentazione quanto per diminuzione.

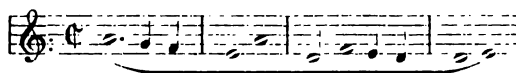
Il Bellermann però non regala un complimento all'autore, allorchè dichiara questa fuga *ineseguibile*! Tutte le voci, come si vede, non entrano successivamente, ma contemporaneamente, o con la dominante o con la tonica.

Fuga quatuor vocum ex unica (GLAREANO: *Dodecachordon*, e SEBALDO HEYDEN: *Ars Canendi*) di PIERRE DE LA RUE (Petrus Platensis).

*) Questa minima manca in Glareano.

Pierre de La Rue, *Fuga quatuor vocum ex unica.*

Lo stesso fonurgo ha la messa « *O salutaris Hostia* », a 4 voci, scritta pure su di un sol rigo. La composizione è a canone rigoroso. Nel ***Kyrie*** la soluzione dell'enimma (come vedesi in Glareano: *Dodecachordon*, p. 445) è indicata dalle lettere poste sopra o sotto alle note. Il C indica l'entrata del Contratenore alla 5ª sotto la voce superiore; il T indica l'entrata del Tenore all'8ª sotto la voce superiore; il B indica l'entrata del Basso una 5ª sotto al tenore. Le medesime lettere, colle parole al disopra, indicano le note con le quali le singole parti procedono sino alla fine.

Il secolo di Josquino fu, per la musica, il secolo ***inventivo*** per eccellenza, il secolo che vide sorgere *tutte le forme* dell'arte polifonico-vocale, e se fu superato dal secolo di Palestrina, non lo fu che in senso di perfezionamento non tanto organico quanto estetico. Tuttavia gli artificî della scuola Gallo-Belga-Olandese, il suo sistema di comporre — (la divinazione delle forze tonali e ritmiche) — non furono rinnegati nemmeno dal massimo cantore del cattolicesimo, sebbene, specie nei suoi ultimi anni, non fosse, nè si dimostrasse insensibile al movimento innovatore della scuola monodica italiana.

L'idea che una frase melodica trasformata, svolta in molte maniere, potesse essere posta a base di un grande componimento, non attese a presentarsi il Monteverdi (brano strumentale ricorrente parecchie volte nell'*Orfeo*), nè il Grètry (romanza di Blondel: *Une fièvre brulante*, nel « *Richard coeur de Lion* »), nè Beethoven, nè Berlioz, nè Wagner, poichè essa si palesa già nella ***Missa festivale*** di Antonio Brumel, che, nato in Fiandra, morì in Ferrara alla Corte di Alfonso I. In questa Messa parecchi pezzi hanno tutti il seguente unico tema:

Qui abbiamo il germe di un artificio, di un processo tecnico che doveva prestare alla composizione musicale un mezzo di nuova espressione, una maniera speciale di sviluppo tematico, per poi assorgere alla dignità di principio simbolico nella seconda metà del secolo XIX.

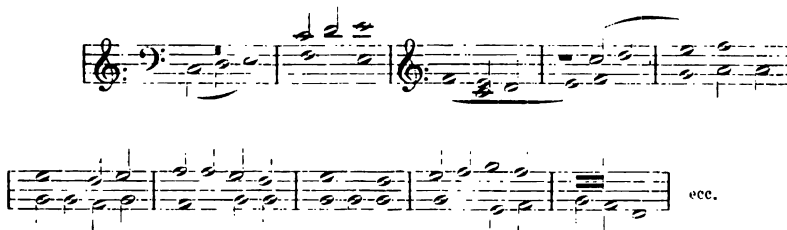
Il Brumel non ricorreva a tal procedimento musicale per deficienza

di fantasia, perchè egli ci ha lasciato lavori non soltanto eleganti nella forma, castigati, e tali da mettere in luce il meglio della scuola di Josquino, ma anche doviziosi pei disegni melodici nello stile polifonico pluritematico, grandiosamente concepito, del *motetus*.

Il senso melodico di Brumel è anche più spiccato in Loyset Compère, uno dei musicisti celebrati da Eloy.

Zarlino e Aron avevano già osservato che il *modo undecimo*, o *Jonico* (il nostro modo di *Do maggiore*), era « molto in *uso* e molto *amato* » ai tempi di Josquino, il quale compose in esso il suo famoso *Stabat mater* (che è nel *quinto modo* — Lidio liturgico, ma col ♭ al *si*, onde la sua identificazione col *Jonico*), — stupenda elaborazione contrappuntistica sulla canzone « *Comme femme* », e nell'*Ipojonico* la sublime « *Ave Maria* », di cui abbiamo parlato antecedentemente. Or bene, questo senso della tonalità *Jonica* emana in tutta la sua intensa vigoria psicologica dalla canzone del Compére:

« Nous sommes de l'ordre de saint Babouin ».

Anche in questo pezzo domina il principio *pluritematico* (*polimelico*), tuttavia due idee melodiche vi predominano: la prima imitata alla quarta inferiore (*subdiatessaron*) e l'altra al punto culminante della canzone.

In questo componimento le imitazioni nulla hanno di convenzionale o di comune con la tradizione arcaica, nulla di sistematico, ma si direbbero un elemento dialogico e drammatico; in Compère abbiamo il coro polifonico teatrale e dell'oratorio: Haendel e Wagner sembrano provenire, in alcuni loro pezzi, da codesto stile tutta vivacità e scintillante di spirito moderno.

E che l'anima dei fonurgi del secolo XVI sia in qualche modo trasfusa nei nostri grandi maestri dell'oratorio e del melodramma.

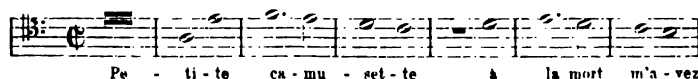
lo addimostra anche Antonio Fevin, nel cui Motetto: « *Descende in hortum meum* », a 4 voci, la sacra unzione e la poesia altissima delle voci celesti del *Parsifal* di Wagner si direbbe fossero già state, sia pur lontanamente, intuite in un impeto di squisito slancio di ispirazione.

L'idea musicale, fecondata dal genio dell'immortale Lipsiano, in Fevin è una incipiente nebulosa, in Wagner una stella di prima grandezza e divinamente fiammeggiante.

Tuttochè il *Conductus* fosse un *Discantus* interamente d'invenzione, pure era radicata nell'animo dei compositori del secolo XV e del successivo, sebbene in quelli di quest' ultimo con minore tenacia, l'idea di ricamare disegni di note seguendo la linea di un canto tolto da qualche antifona o da qualche canzone popolare.

Dapprima il canto prescelto subiva un'alterazione ne' suoi valori, e generalmente ogni nota veniva prolungata di molto, dando così origine alla denominazione di *Cantus Firmus* alla melodia che serviva di *punto d'appoggio* e di guida tonale alla composizione polifonica; ma il canto tolto a prestito era per lo più conservato nella sua integrità, se non altro come successione di note, ossia come *melos*, se non ne erano rispettate le *figure* — il ritmo.

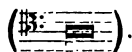
L'ingegno speculativo del musicista imaginò per altro di non valersi di un canto preesistente (*Cantus Firmus*) solamente come canovaccio su cui ricamare il lavoro polifonico, ma anche come *tema* capitale della composizione, senza imporsi l'obbligo di seguire il *Cantus Firmus* dalla prima all'ultima nota.

Così il motivo della celebre canzone elaborata anche dal Willaert

è trattato dal De Orto (conosciuto anche sotto il nome di Marbiano) come tema di un *Agnus Dei,* secondo la tecnica del Josquino (in questo stile avemmo già a citare di Josquino un *Kyrie* sulla melodia del *Pange linguae*), ma al tempo stesso il De Orto introduce nel componimento un artificio che merita d'essere conosciuto da chi sia nuovo a questi studi.

L'autore si impone l'obbligo di riprodurre la ***prima frase*** della canzone « *Petite camusette* », ecc., abbassandola, — ad ogni suo nuovo ripresentarsi, — sempre di una seconda, e premette al pezzo i seguenti diagrammi epigrafici:

Canon. *Gradatim descende.*

Resolutio. *Tenor ad longum.*

Come si vede, la frase tipica serve di *Tenor* all'intero componimento, ma essa, anzichè svolgersi come la si legge nel canto popolare francese sopra riferito, vien ripetuta altre tre volte identica, *calando* sempre di *una nota*, per terminare con una sola figura:

Le altre parti, dopo di aver preceduto modulando, con imitazione alla *subdiapente* (quinta inferiore), il tema « *Petite camusette* », intrecciano contrappunti — con temi anche nuovi ed imitati — attorno ad esso tema nelle sue trasformazioni, giusta la norma del *gradatim descende*.

Il procedimento tecnico è il seguente:

a) Scelta del tema;

b) sua esposizione, — in pochissime misure, con imitazione serrata;

c) entrata del *Canon* a valori massimi, ed ulteriore svolgimento del tema, che in questo punto diventa *controtema*, ma libero, e *ripercussione* dello stesso tema e sua *risposta* come *controesposizione* del primo *impianto* della imitazione, mentre continua a svolgersi la frase del *Canon* a note larghissime, terminata la quale il *Cantus Firmus* (frase del *canone*) tace e le altre parti hanno una sorta di *episodio* di sole quattro misure; si presenta di nuovo la frase del *Canon*, a valori meno larghi di prima, un tono sotto; poi ancora quattro misure episodiche intessute dalle altre voci, indi *rientrata* del *Canon* un altro tono sotto, ed a valori anche minori della seconda volta: susseguono di bel nuovo altre quattro misure di pausa pel *Canon*, durante le quali gli episodi si intessono ulteriormente, e, infine, il *Canon* fa la sua ultima apparizione un semitono sotto, a valori diminuiti della metà della penultima *entrata*; i contrappunti episodici si svolgono cadenzando, mentre la parte più grave della polifomia evoca un'ultima volta il tema del pezzo.

Questo ingegnoso componimento lo si può leggere nella preziosa crestomazia musicale che forma il quinto volume della *Storia musicale* di Ambros.

Come in Fevin avemmo un magnifico esempio di tonalità Jonica,

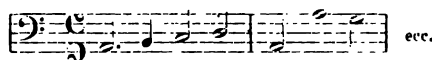
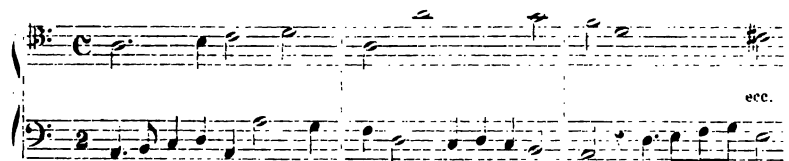
così nel De Orto ne abbiamo uno non meno notevole nella tonalità Eolia. Queste due tonalità dovevano, dopo la morte di Palestrina e di Lasso, predominare nel secolo che vide sorgere, evolversi e perfezionarsi l'opera in musica, a torto da taluni riguardata una metamorfosi dei drammi liturgici e semiliturgici, quando essa è invece un fiore (quantunque tardivo) dell'italico rinascimento.

La nuova rivelazione estetica inaugurata dai Fiorentini, ai tempi Medicei, convalidò, insieme all'isocronismo, il principio simmetrico assoluto nel ritmo e il dualismo dei modi *maggiore* e *minore* nella tonalità; e poichè il modo *minore*, indipendentemente dalla scienza fisica (e indipendentemente dal fenomeno della *controgenerazione degli armonici*, divinata dallo Zarlino e dimostrata dal Riemann), non differenzia psicologicamente ed artisticamente dal *maggiore* nei suoni principali, o *stabili*, della tonalità universale: la IV^a, la V^a e l'VIII^a, — ma soltanto nei suoni *mobili*, o variabili — tutti gli altri, — onde la plurimodalità ellenico-romana, cui sono da aggiungere i modi di Glareano, modi tutti codesti che costituiscono l'elemento affettivo della musica, — così può dirsi che nel corso del 1600 si approdò, dopo lungo navigare nel mare delle modalità classiche e medievali, ad un'unica tonalità che non diremo nè *maggiore*, nè *minore*, ma antropologica, come quella che è proemanazione dell'intima natura dell'uomo, tonalità incarnata nelle due triadi *maggiore* e *minore*, — intese queste in senso ampio, e cioè nelle loro varietà artistiche, affettive ed estetiche, — e (secondo la natura dei fenomeni del sentimento) trasferentesi in questa o in quella polarizzazione musicale — dipendente da un centro dei rapporti delle combinazioni tanto dei suoni aggregati in forma melodica, quanto dei suoni aggregati in forma armonica, poichè, in fine, non vi ha che « *una sola tonalità* », come non vi ha che una sola unità dell'anima: la coscienza; — ma questa tonalità unica pervade il campo dell'udibile e cioè sale e scende secondo la natura imitativa della dinamica dei sentimenti agitati dalle passioni.

Questa unità tonale, che riduce la musica alla unità di sentire e concepire dell'anima umana, unità che fa dei due modi, — il *maggiore* e il *minore*, — due espressioni dello stato della psiche, ma racchiuse entrambe nei quattro termini *fissi* della tonalità, che sono poi i termini, — od elementi, — della lira primitiva, o lira d'Hermes,

questa unità tonale, diciamo, farà meravigliare coloro che credono esistere un antagonismo assoluto fra il modo *maggiore* e il *minore*; ma devesi ben distinguere che le varietà *modali* non ledono il principio *tonale* immanente, rappresentato dai suoni principali della tonalità: la prima, la quarta e la quinta, — le *consonanze*, o *sinfonie*, degli antichi.

Il periodo egemonico dello stile fiammingo durò a lungo, e la dominazione dei fonurgi della scuola gallo-belga-olandese abbracciò in Italia lo spazio di non meno di un centennio (1450 1550).

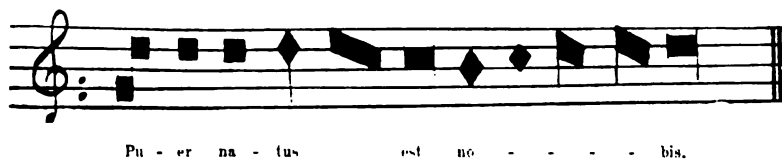
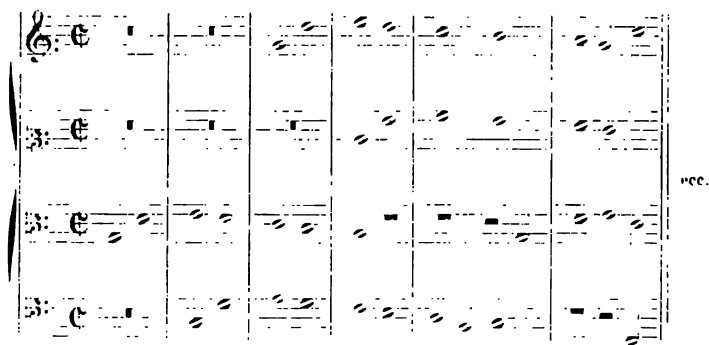
Nello stile artificioso di Josquino, e dei suoi continuatori, emerse pure Enrico Finck. Difatti, come processo tecnico, le seguenti note non ne rammentano altre dell'insigne autore dello *Stabat*, note che si possono leggere anche nel nostro *Corso d'armonia*, *Contrappunto* e *Fuga* (edizione Ricordi) e nel qual saggio la seconda voce è contenuta nella prima?

Realizzazione delle due parti:

Il Finck, che fu al servizio di alcuni sovrani della Polonia (tra i quali Sigismondo (1506)), è riconosciuto come uno dei grandi divulgatori dello stile del suo tempo in quella nazione.

Lo stesso stile fu portato in Italia da una coorte di vigorosi ingegni delle scuole del Nord: il Tinctoris (Giovanni di Vaerwere), maestro a Napoli (1475), alla Corte di Ferdinando d'Aragona, Van Weerbeke (musicista di Galeazzo Sforza a Milano), De Weerth, il *musico soavissimo* (fiorito alla Corte di Mantova), Isaac, chiamato Arrigo il Tedesco (perchè nato a Praga), e Adriano Willaert, detto il « divino ».

Questi ultimi due brillarono tra noi come nostri connazionali: il primo in Firenze, dove metteva in musica, fra altro, i canti carnascialeschi, in armonia isoritmica, di Lorenzo de' Medici, il Magnifico; il secondo in Venezia, dove fondò una scuola che diè uno Zarlino e un De Rore.

L'anima di Isaac e di Willaert rispecchia e riecheggia le armonie della nostra Musa canora, e in essi l'amore per gli artificî si attenua e la musica diventa affetto.

Isaac tratta da grande polifonista, quale egli era, lo stile d'***imitazione***, compone prendendo a ***tema*** le ***intonazioni*** del canto liturgico, che sa poi metamorfosare con abilità somma nello stile ***imitato***, e con le ***imitazioni***, allora tanto in voga, all'***ottava***, informate ai suoni stessi della ***intonazione***:

Intonatio.

Ma egli si dedica pure al genere mondano della società fiorentina del suo tempo con ispirito fine, elegante e melodico. Fra i suoi lavori, alcuni dei quali si possono leggere nell'Ambros, abbiamo saggi non soltanto di canzoni profane *semplici*, ma, — fatto curioso, — anche *doppie*. Tale è la canzone a due testi

(*a*) « Donna di dentro della tüa casa
Son rose, gigli e fiori » etc.

(*b*) « Dammene un poco
Di quella mara chrora », etc.,

in bellissimo stile di ***imitazione*** e di una forbitezza e spontaneità contrappuntistica da compositore consumato.

Tuttochè le canzoni sieno, — quanto al testo letterario, — due, musicalmente il pezzo è unico, poichè i temi dell'una delle due canzoni servono pure per l'altra; cosicchè, come musica, la canzone non è doppia. Anche qui abbiamo un *Jonico* della più pura acqua.

Un'altra canzone dello stesso Isaac (detto pure Yzac) ha, nella parte superiore, nel ***Discant***, la melodia euritmica, chiara, simmetrica, *quadrata*; eccone il principio:

Lo stile — come è evidente — è quello dell'armonia omofona o, come noi la denominiamo, *isoritmica*, cioè ad accordi a ritmo eguali.

È questo uno stile prettamente popolare: senza dubbio l'Isaac seguiva il gusto musicale fiorentino del suo tempo.

È lo stile in cui, molto più tardi, scriveva il nostro Scandelli, contemporaneo del Palestrina.

E questa perspicuità melodica, propria alla musica del popolo, la troviamo pure nei corali armonizzati della chiesa protestante; basti ricordarne uno solo, quello di Lutero:

« Ein' feste Burg ist unser Gott »,

di una grandiosità imponente, di una esultanza eroica e trionfale.

Sarebbe istruttivo mettere a confronto questo corale, — avente la

melodia nel Tenore, — con lo stesso corale armonizzato, ad esempio, da Rogier Michael, o da G. S. Bach. Anche qui abbiamo, fulgente e sonoro, il modo *Jonico*, il nostro *modo maggiore*.

Quale patrimonio legavano i polifonisti del secolo XVI agli *operisti*, a questi debellatori dell'arte medievale (e cioè della musica neerlandese); ma questi eroi della rinascenza, nel campo della musica, dovevano creare, con lo *stile recitativo*, e coi primi conati della musica strumentale, l'arte di A. Scarlatti, di Pergolesi, del Corelli, del Sammartini, di Haydn, Mozart e Beethoven, quest'ultimo il Giove Olimpico della sinfonia.

Con *Clemens non papa*, così denominato per non confonderlo col pontefice di cui, benchè in tutt'altro campo, emulava la celebrità, — con Gombert, con Jannequin la polifonia vocale si faceva *imitativa*; a Clemens (Jakob) si deve un primo tentativo di *folklore* musicale (Salmi sopra *melodie popolari neerlandesi*) ; il Gombert, che studiò contrappunto alla scuola di Josquino, piacquesi tentare la imitazione ornotologica; — Jannequin inaugurò la moderna musica descrittiva con « *La battaille* » (allusiva alla battaglia di Marignano, avvenuta nel 1515), con « *La guerre* », « *Le chant des oiseaux* », « *La chasse au lièvre* », « *Le rossignol* », ecc., ecc. Nella « *Battaille* » sono imitati gli squilli delle trombe e i rulli dei tamburi del tempo, che fu quello in cui Francesco I, sconfitto alla battaglia di Pavia, cadeva prigioniero degli spagnuoli.

La tonalità *Ionica* e l'isocronismo ritmico regnano validamente in questa canzone, bella anche per un uditorio moderno.

Ma ecco che ci si discopre un nuovo lembo del cielo musicale, ecco che si tentano nuove vie nel magico impero dell'armonia e si creano nuovi stili.

Alquanto più tardi la canzone profana (il brindisi e il madrigale amatorio) fioriva per opera del bresciano Antonio Scandelli. Un suo « *Trinklied* » a cinque voci ed un corifeo od *assolista* — offre il quadro di una cantina tedesca, un quadro degno di pennello fiammingo. La polifonia dello Scandelli è melodiosa e riboccante di gioconda vivacità, il suo gusto è anche per noi alitante di vita e pieno di freschezza, la vena popolare zampilla scintillante di spontanea ispirazione e di bella semplicità nell'armonia isoritmica: quale schiettezza, quale genialità puramente italica, benchè le parole siano teutoniche!

Ad onta di questo nuovo indirizzo della composizione musicale, propugnato dai suonatori di liuto e dai compositori di canzoni ad un'unica voce, e accompagnate dal liuto (stile omofono), invece di sbarazzare la polifonia dalle stravaganze e astruserie neerlandesi, non vi era compositore che a queste non bruciasse ancora qualche granello d'incenso, anche dopo che Goudimel, proclamato il fondatore della Scuola Romana, aveva dato coraggiosamente l'esempio dell'abbandono degli artificî canonici. Nessuno più di questo grande compositore, celebre pure per la sua infelice fine — (fu ucciso a Lione come ugonotto nella scellerata notte di San Bartolomeo), — spinse più oltre l'armonia isoritmica: la musica da lui scritta per i salmi di Marot e di Beza è a quattro parti, *a nota contro nota.*

Nello stile isoritmico compose pure talvolta il precursore del Palestrina, Animuccia, specie le sue *Laudi*, che si intonavano nell'oratorio di S. Filippo Neri. E il Palestrina, — il sublime cantore dalla lira policorde, — dalla canzonetta al madrigale profano, da questo al sacro, dallo stile a nota contro nota del suo *Stabat*, ad otto voci, alle polifonie elaborate attorno al *Tenor* di antifone ed inni, ai Motetti e alle Messe lussureggianti di imitazioni e di dotti canoni, alle libere ispirazioni degli *Improperi*, — in tutto e sempre spiegò la potenza della sua mente prodigiosa di musicista, di filosofo dell'arte e di glorificatore della religione: egli giganteggia nella storia non solo dell'arte, ma del genio umano. Niuno più di lui ebbe famigliari gli artificî della composizione eruditiva, nei quali, per virtù della sua anima di fervido artista, è costante un alto sentimento di quel bello che non muore e che sarà ammirato sinchè sulla terra splenderà il sole della civiltà.

Questo connubio della scienza con la ispirazione lo s'incontra in pressochè tutti i suoi lavori, ma uno di essi offre particolari così singolari che ci piace qui farne cenno. È la messa a cinque voci sulla celebre canzone « l'*Homme armé* », *Messa* nella quale vi ha dovizia di combinazioni di Modo, di Tempo, di Prolazione e di Proporzioni. Lo Zacconi, teorico dei tempi del Palestrina, ha dedicato uno studio importante a questa Messa nella sua *Pratica di musica.*

La Messa « l'*Homme armé* » può essere cantata a piacere o in tempo *ternario* o in tempo *ordinario*; difatti nella edizione del 1570 la si legge nel primo di questi *tempi*, e nella edizione del 1590, nel

secondo; l'analisi dello Zacconi data dal 1592. Più tardi ne fece oggetto di studio il Burney, il quale nella sua trascrizione (che si conserva nel Museo Britannico di Londra) corresse alcuni errori incorsi nel testo dello Zacconi.

Che questa Messa potesse eseguirsi in due maniere è un segreto dallo stesso Palestrina confidato ad uno dei suoi scolari.

Analizza pure la stessa Messa l'autore del libro « *Battuta della musica, dichiarata da don Agostino Pisa* » (Roma, 1611).

Il Pisa, che visse quando ancora fioriva il Princeps Musicorum, parla della Messa « l'*Homme armé* » per incidenza, e per dimostrare il principio che non vi ha che una sola *misura*, benchè sieno *tre le specie di canto*, come riconoscevano il Recaneto, Stefano Vaneo ed altri. « *Mensura* (e non è scritto *mensurae*) *est ictus, seu percussio quaedam levis* », e questa misura vien fatta, osserva il Pisa: « *sempre nel medesimo modo* ».

La misura, quando si canta alla *breve*, è maggiore, quando si canta alla *semibreve*, è *minore*; quando serve alla *Proporzione*, è detta *proporzionata*, e in questo caso comprende in un abbassare e levare della mano tre semibrevi: « *Demum mensura proportionata est, que tres complectitur semibreves, proferunturque sub unius semibrevis tempore*; cioè le tre semibrevi si profferiscono sotto il tempo di una semibreve, e la semibreve va in una battuta; e anco la breve va in una battuta, mandandola mezza nell'abbassare e mezza nell'alzare ». E il Pisa conchiude: « Dunque è una misura sola, nominata con tre diversi nomi, per le tre diverse sorte di canto alle quali serve, ma però serve sempre nel medesimo modo abbassando e levando: ponendo nei primi due modi la metà delle figure per testa, e nel terzo modo due figure nell'abbassare e una nel levare ».

I due movimenti, che sono, per noi, il battere e il levare, hanno uguale durata anche nelle proporzioni. « E che ciò sia vero lo mostra in pratica, — scrive il Pisa, — l'onore della musica e Principe dei musici, Giovanni Pietro Aloisio Palestina (sic) nella messa « l'*Homme armé* », la quale è composta sotto questo segno ₵ del canto alla breve, e nell'ultimo *Kyrie* e nel primo *Osanna*. Il Quinto canta in tripola e tutte le altre parti alla breve, e tutti cantano sotto la medesima misura, dunque la misura delle proporzioni non è differente dalla misura alla breve ».

« E perchè, soggiunge il nostro teorico, la medesima Messa si canta alla semibreve, ed il Quinto canta in tripola sotto la misura della semibreve, è cosa indubitata che non vi è più d'una misura, che serve a tutte e tre le sorti di canto suddette, e però si può concludere:

« *Tre specie son di canto e una misura* ».

Il Bononcini, nel ***Musico pratico*** (1673), chiarisce e rettifica quanto è espresso dal Pisa; egli scrive che la misura « ordinariamente viene usata in due maniere, cioè eguale e ineguale: l'eguale si divide in due parti eguali, una in caduta e l'altra in levata, e governa i canti composti sotto a questi segni: C, ₵, e sotto a quelle proporzioni nelle quali il numero soprapposto è pari, come qui: $\frac{6}{4}$, $\frac{12}{8}$.

La battuta ineguale è composta di due parti ineguali, una in caduta di *doppio tempo* dell'altra in levata, e regola le composizioni fatte sotto questi segni: ⊙, C, quando però tutte le parti sono segnate con l'istessa prolazione, come fece il Palestrina nel suo primo libro delle Messe in diversi luoghi, poichè se una o due di loro fossero segnate come sopra e le altre avessero altri segni, quelle due restano soggette alla battuta delle altre, e in tal caso conteranno il valore di una minima sola per battuta, mentre che non sieno accompagnate dal numero 3 e 2 C $\frac{3}{2}$, come si può vedere nella Messa « *l'Homme armé* » di Palestrina ».

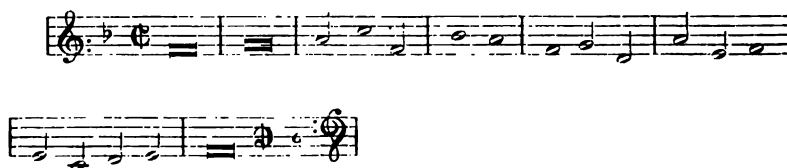
Fra tutti gli artifici escogitati dai fonurgi, uno dei più notevoli è la imitazione retrograda, detta pure imitazione per *motum retrogradum*, al *rovescio*, alla *riversa*, *recte et retro*, *imitatio recorrens*. In questo genere si cita il motetto: « *Diliges dominum* », composto da William Byrd a quattro voci, — soprano, alto, tenore e basso, — e trasformabile in una composizione a otto parti, cantando le prime quattro parti all'indietro. Lungi dal procurare un'emozione estetica, un siffatto lavoro mette il capogiro al solo pensarvi!

E come mai può esser sorta l'idea di siffatto giuoco di suoni? Forse provenne da un giuoco simile stato fatto in antico con le parole: *Roma tibi subito motibus ibit amor*, — così il noto pentametro, letto a rovescio, come il sanscrito, l'arabo, l'ebraico, conserva non

solo lo stesso metro, ma anche le stesse parole. E così è pure del grido degli spiriti infernali:

— *In girum imus noctu ecce ut consumimur igni.*

Analogamente si fece con le note musicali.

Apposite epigrafi agevolavano la soluzione del problema, quali: « *Canit more Hebraeorum*, — *Misericordia et veritas obviaverunt sibi* »; s'intendeva che i cantori dovevano cominciare alle estremità opposte del pezzo e incontrarsi nel mezzo. Hobrecht premise a un suo *Agnus Dei* la parole *Aries Pisces*, *Aries* essendo il primo segno dello Zodiaco e *Pisces* l'ultimo.

Lavori di questo genere, così inestetico e solo buono a sfogo della vanità contrappuntistica, ne furono scritti, anche dopo gli elucubratori fiamminghi, da molti altri compositori.

Francesco Soriano, nella messa *Super voces musicales*, ha nel secondo *Agnus Dei* un canone con la scritta: *Justitia et Pax osculatte sunt*, nel quale la *guida*, formata dai suoni dell'*Hexachordon durum*, è cantata dal primo *tenore* come di solito e nella chiave di alto, mentre il *cantus secundus* risponde leggendo sul medesimo esemplare nella chiave di tenore all'indietro e sossopra. Le note della guida sono accompagnate da sei parti libere abilmente trattate.

Un'altra combinazione più complicata è indicata dalla scritta:

> « In tenor cancriza et per antifrasin canta,
> Cum furcis in capite antifrasizando repete ».

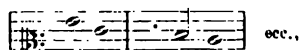
Qui il tenore non deve soltanto cantare all'indietro, ma anche invertire gli intervalli (« *per antifrasim canta* ») finchè raggiunge i « *corni* », cioè i due punti della segnatura semicircolare del tempo, dopo di che deve cantare da sinistra a destra, ad onta del continuare ad invertire gli intervalli. È una imitazione cancrizzante per

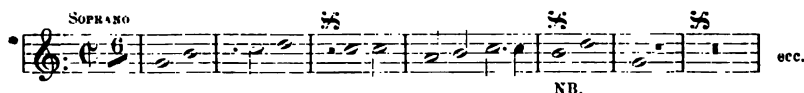
moto contrario, ossia al contrario riverso. I due cantori stanno l'uno in faccia all'altro, tengono il libro nel mezzo fra loro, l'uno leggendo come si fa ordinariamente, e l'altro al rovescio, cominciando entrambi a leggere alle estremità opposte.

La composizione artificiosa, che, ad onta di quanto si è detto a dimostrarne l'inanità estetica, è sempre la prova del fuoco della tecnica del polifonista, può dirsi mai sia stata interamente negletta: i germi fiamminghi diedero anche fra noi piante robuste e numerose: Costanzo Porta di Cremona, contemporaneo del Palestrina, ad esempio, mostrò ingegno poderoso nel seguire la scuola del suo maestro Adriano Willaert, che i contemporanei si piacevano di chiamare il *divino Adriano*, tanta era la di lui fama.

Il Portà è, pel Padre G. B. Martini, ciò che è Roma fra le capitali del mondo! È celebre di questo compositore il motetto: « *Diffusa est gratia* ».

Il *Quintus* propone il tema o soggetto seguente nella tonalità Missolidia (*Tetrard Autenthus*) nel tempo ₵, nel quale la breve 𝅜 vale una battuta, pel segno del *tempo minore*.

L'*Altus* gli risponde, e formano tra loro un canone; la risposta è per moto contrario

ma soltanto nelle prime due misure, perchè alla terza ed alla quarta la esattezza della imitazione cessa: resta la imitazione di figure, e più oltre non v'ha neppure più questa.

L'artificio capitale è nel canone all'ottava per moto retto tra il Soprano e la *Sexta pars*:

In mezzo a questo canone se ne intreccia un secondo, pure all'ottava, fra Tenore *e Septima pars*, con lo stesso tema del primo e per moto contrario.

Questa la elaborazione tecnica di quattro parti; — altre due (il *Quintus* e l'*Altus*) presentano, col tema e la sua risposta per moto contrario, l'artificio che informerà l'intero pezzo. L'ultima parte, il *Bassus*, fatto udire pur esso il tema, in altre corde, regge il complesso armonico della polifonia.

Al Soprano ed all'Altus rispondono la *Sexta pars* e la *Septima pars.*

Così si hanno quattro parti *obbligate*, un Basso e due altre parti di complemento armonico contrappuntistico.

Questo pezzo lo si può vedere nell'*Esemplare di contrappunto fugato* (Parte II^a, pag. 265—275) del Padre G. B. Martini, un libro aureo che nessun insegnante e nessun scuolaro dovrebbero ignorare, ma sapere a mente. Anche il Burney inserì questo motetto nella sua *Storia della musica* (vol. III, 1789), il Choron nei *Principes de composition des écoles d'Italie* e il Fétis nel suo *Traité de composition et de la fugue,* p. 140.

Lo stesso Martini ha avvertito che la *risposta* del Tenore corrisponde alle note del Soprano, rivoltando la parte di questo al ro-

vescio, cantando cioè all'indietro; ciò spieghi il perchè delle due chiavi poste al soprano in principio del pezzo: la chiave di *Sol* e quella di *Do* in terza linea.

Il Porta riunì in questa sua elucubrazione contrappuntistica gli artificî più ostici del calcolo musicale. Egli compose pure un motetto a quattro voci sulle parole « *Vobis datum* », che si può eseguire in due diverse maniere: l'una, come sta scritto, l'altra capovolgendo le parti, per modo che quella che era per il soprano serve per il basso, e così via, con l'avvertenza che in questa seconda maniera di eseguire il motetto i diesis diventano bemolli e i bemolli diventano diesis.

Codesto motetto fu riprodotto e spiegato dall'Artusi nel suo libro: *Delle Imperfezioni della moderna musica*. Venezia, 1606, pag. 70. E fu anche inserito dall'Hawkins nella sua opera *Géneral History of the science and practice of Music*, 2ª ediz., Londra, Novello, 1875; vol. I, pag. 39.

L'Artusi (loc. cit.) fa cenno di altro motetto del Porta, che si può cantare a 2, 3, 4 o 5 voci, levando a piacimento una, due o tre voci dalle parti gravi; e quantunque non lo riporti, pure ne fa elogio, dicendolo: « *una bella inventione et nova* ».

A proposito del motetto « *Vobis datum* », l'Artusi accenna alle regole da seguirsi nello scrivere siffatti pezzi: « Bisogna guardarsi che il soprano non faccia quarta col contralto, che il soprano con le altre parti non faccia seste che sieno grosse (maggiori), che non facciano cadenze le altre parti fra di loro, ed alcune altre cose, le quali, nel compornelo, si vanno ritrovando e vedendo ».

Una inesauribile miniera di artificî musicali è l'*Arte della Fuga* di G. S. Bach: l'intero scibile dei suoni vi ha la sua più meravigliosa glorificazione: non è possibile immaginare ciò che il genio inventivo dell'immortale di Eisenach seppe creare: è in lui l'anima di Josquino, di Palestrina e del Nume stesso della musica, se questa ha una suprema possanza che la governa!

L'*Arte della Fuga* di Bach è il poema didascalico per eccellenza della musica. Chi la studia e la comprende diventa signore della composizione musicale: la meccanica dei suoni riceve dalla mente di Bach spirito, pensiero, vita ideale. Quando il musicista è così arbitro degli elementi dell'arte sua, può dire tutto ciò che vuole: i

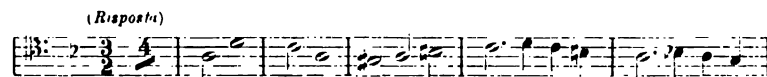
mezzi più doviziosi sono a sua disposizione. Con Bach non si sa più se l'artifizio sia idealità o la idealità artifizio!

Il contrappunto XII, a 4 (***rectus et inversus***), è il ***non plus ultra*** degli sforzi della scienza musicale; è classificato una fuga a ***miroir***. Jadassohn se ne occupò in queste stesse colonne così descrivendolo: « È una fuga a 4 parti, nella quale ogni nota è rovesciata in un'altra fuga a 4 parti, in modo che il basso dell'una corrisponde al soprano dell'altra, il tenore dell'una all'alto dell'altra, l'alto al tenore e il soprano al basso ».

Basso della fuga N. 1.

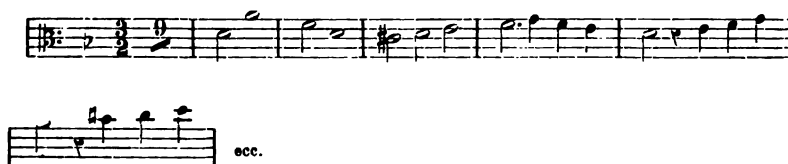
Soprano della fuga N. 2.

Tenore della fuga N. 1.

ecc.

Contralto della fuga N. 2.

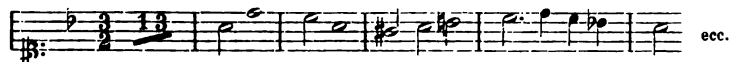
ecc.

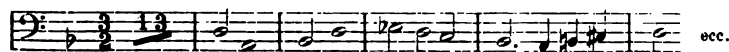
Contralto della fuga N. 1.

ecc.

Tenore della fuga N. 2.

ecc.

Soprano della fuga N. 1.

ecc.

Basso della fuga N. 2.

ecc.

Per la esemplificazione in partitura veggasi la *Rivista musicale italiana*, anno II, pag. 65, dove pure il compianto ed insigne professore Jadassohn analizza il contrappunto XIII, a 3 (*rectus et inversus*). Sono due fughe a tre parti, nelle quali « la seconda parte dell'una si mira nella prima dell'altra, il basso dell'originale nella seconda parte dell'altra e le parti esteriori delle due fughe si corrispondono tra loro.

Questi prodigi furono il testamento artistico del più luminoso e profondo genio musicale che sia mai apparso al mondo.

AMINTORE GALLI.

Helmine de Chézy.

Il y a cinquante ans, le 29 janvier 1856, mourait à Genève, route de Suisse, n. 32, Helmine de Chézy, agée de 73 ans, l'auteur du livret d'*Euryanthe*, opéra romantique, musique de Ch. M. de Weber.

Le 31 janvier à 10 h. du matin Helmine de Chézy fut enterrée au cimetière de Plainpalais; le pasteur de l'église luthérienne de Genève, M. Andersen, fit le service religieux au logis de la défunte, puis accompagna la dépouille mortelle de Helmine jusqu'au lieu de sépulture.

Lé décès de la pauvre Helmine passa inaperçu. Elle était absolument inconnue de MM. les critiques de concerts et de théâtre, parmi lesquels figure le poète Amiel.

J'eus un jour la curiosité de visiter le tombeau de cette femme de mérite; le Conservateur-Jardinier actuel du cimetière de Plainpalais, après avoir compulsé le registre des inhumations de l'année 1856, voulut bien me conduire à l'emplacement où, suivant le terme consacré, « reposèrent les restes de la défunte Helmine » (1). Hélas! ni du tombeau d'Helmine de Chézy, ni de la personne qui, 20 ans plus tard, lui avait succédé dans la même tombe, plus rien ne subsistait. Un terrain plat, couvert d'une herbe rabougrie et à moitié fanée, voilà tout ce qu'il me fut donné de contempler!

Il n'y a là rien de bien étonnant: « les morts vont vite », comme dit la ballade!

---

(1) N° 4527, tombe 5, ligne 3.

Mais, si la personne même fut vite oubliée et le lieu de sépulture négligé et délaissé, le poème d'*Euryanthe*, grâce à la superbe musique de Weber, lui a survécu.

J'ignore par quelles suites de circonstances, Helmine de Chézy fut amenée à s'établir à Genève, où elle vivait aveugle dans une indigence voisine de la misère !

En 1853, une de ses nièces, M[lle] Berthe Borngräber, orpheline de père et de mère, vint la rejoindre et la soigna avec un dévouement vraiment filial. C'est à M[lle] Borngräber qu'Helmine dictait ses « *Mémoires* », qui furent publiés sous le titre de « *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy. Von ihr selbst erzählt.* », 2 vol. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1858.

Helmine de Chézy, née à Berlin le 26 janvier 1783, était la fille de Klenke et de Caroline-Louise Karschka, sa femme.

Le 19 août 1799 Helmine épousait le Baron Hastfen, mais déjà l'année suivante, le 28 octobre 1800, le mariage fut dissout par le divorce. Helmine se retira à Paris chez M[me] de Genlis. Ce fut en 1803, dans la maison du savant Frédéric de Schlegel, que Helmine rencontra le célèbre orientaliste de Chézy, qui l'épousa dans cette même année. De cette union naquirent deux fils: *Wilhelm* et *Max* (1).

Malgré les apparences, l'union des époux Chézy fut loin d'être heureuse. Helmine nous a donné d'elle-même un portrait qui date de cette époque: « Mes cheveux, dit-elle, étaient de l'or le plus fin; mes yeux bleus et brillants: ma bouche rose ornée de lèvres douces et gracieusement arrondies; ma peau d'une blancheur immaculée; enfin, la belle prestance et l'élasticité svelte de mon corps, complétaient un ensemble parfait et harmonieux ! »

Plus tard, il fallut en rabattre beaucoup, car Helmine engraissait à vue d'œil et, au fur et à mesure qu'elle avançait en âge, sa beauté disparaissait.

Quoi qu'il en soit, en 1810, Helmine, enceinte d'un troisième en-

---

(1) WILHELM, homme de lettres, né le 21 mars 1806, à Paris; mort le 14 mars 1865, à Vienne.

MAX, peintre, né le 28 janvier 1808, à Paris; mort le 14 décembre 1846, à Heidelberg.

fant, quittait Chézy pour s'en retourner en compagnie de ses deux enfants en Allemagne.

« Avec le dernier baiser que me donna Chézy, il me dit : Va donc, avec Dieu ! Nous ne sommes pas créés pour être séparés, tu reviendras ! » — « Aussitôt que tu le désireras », lui répondis-je.

Mais, Chézy n'eut garde de jamais la réclamer. Bien au contraire. Il disait à son fils Max qui, en 1830, était venu se réfugier à Paris, chez son père : « *Si ta mère s'avisait de revenir, je me brûlerais la cervelle !* ».

De retour en Allemagne, Helmine publia ses poésies, qui reçurent le plus honorable accueil. Elle habita successivement Heidelberg (1), Berlin, Dresde, Vienne, et d'autres lieux, menant une vie nomade et agitée.

Après la mort de son mari, survenue en 1832, elle revint momentanément à Paris pour recueillir la succession ; à grande peine elle obtint une pension de 1200 francs, comme indemnité accordée aux veuves d'un membre de l'Institut. Le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, en ajouta une autre de 50 thalers, qui lui furent payés à chaque trimestre.

Dans le 3ème volume de ses « *Mémoires* » (2), le Dr I. F. Castelli donne quelques détails très intéressants sur Helmine de Chézy ; en voici la traduction :

« Helmine de Chézy était une des femmes de lettres allemandes les plus distinguées de son temps. De ses poèmes s'exhalait un doux parfum de floraisons et de brillantes étoiles ; elle possédait en outre pleinement la forme et l'art d'écrire et elle jouissait d'une renommée bien méritée. Je lui écrivis pour lui demander sa collaboration pour mes Almanachs, que je publiais alors. Avec le plus grand empressement elle m'envoya quelques-unes de ses œuvres. C'est de cette façon que s'établit entre nous une correspondance qui dura plusieurs années et prit même une teinte d'intimité tendre ; sans que nous nous connaissions personnellement. — Je croyais la connaître, du

---

(1) C'est à Heidelberg que Helmine mit au monde son troisième enfant, un garçon, qui vécut à peine une année.

(2) Dr. I. F. Castelli, *Memoiren meines Lebens*. Wien u. Prag. Kober u. Markgraf, 2 vol., 1861.

moins par la lecture de ses poésies; elle se présentait à mon imagination comme une Sylphide tissée d'éther, avec des yeux bleus et de blonds cheveux, amoureuse et vivant d'ambroisie!... ».

« Un jour, mon domestique vint me trouver à mon bureau, pour m'annoncer qu'une dame était venue et m'attendait chez moi; il lui avait cependant dit, qu'elle devait revenir lorsque je serai chez moi, mais elle n'avait rien voulu écouter et lui avait donné l'ordre d'aller me chercher; en tout cas, il avait évité de la faire entrer dans ma chambre, parce qu'elle lui paraissait être une personne suspecte.

« Je courus immédiatement chez moi.

« Dans la cuisine, absolument vide de meubles et d'ustensiles, puisque je prenais mes repas au dehors, je vis accroupie par terre, entre deux grands cartons, une femme que j'aurais prise plutôt pour une gouvernante que pour une poétesse: c'était M^me^ de Chézy!

« Il était bien naturel — quoique dans le premier moment je fusse très désappointé et décontenancé — que je l'accueillisse gentiment en lui offrant mes services. J'eus fort à faire pour lui en rendre, car la bonne femme venait d'arriver ne sachant où aller, n'ayant aucun logis et ne connaissant personne d'autre que moi: je me sentis par conséquent obligé de lui prêter aide.

« Je la conduisis d'abord chez une de mes amies, qui la reçut avec bonté et qui la garda le premier jour chez elle jusqu'à ce que j'eusse trouvé une chambre. — Je ne veux pas répéter ce que me raconta le lendemain mon amie, qui était une dame d'une éducation très distinguée, sur la conduite inconcevable et peu féminine de son hôtesse; seulement le soir, lorsque cette dernière nous récita plusieurs de ses belles poésies, le talent de l'écrivain nous fit oublier les défauts de la femme. Comme jadis j'avais connu et apprécié M^me^ de Chézy comme *autoresse* dans ses œuvres, je fis maintenant sa connaissance pendant son séjour à Vienne comme *femme*.

« Je ne veux citer aucun de ses traits caractéristiques, mais en général, je dois, à la vérité, constater qu'on ne trouvait en elle nulle trace de conduite féminine, ni de grâce et encore moins de cette certaine délicatesse qui dans ses poésies nous charme et nous attire. Comme poétesse elle fut reçue dans plusieurs réunions, mais beaucoup de dames déclarèrent avoir eu à rougir dans sa compagnie. M^me^ de Chézy était une *virago*, et mes amis, qui par moi avaient fait sa connaissance, l'appellaient *le* Chézy! ».

***

Plus tard, à Dresde, où elle s'était établie, Helmine noua connaissance avec Weber. Après l'immense succès du *Freischütz*, le maître, sollicité d'écrire un nouvel opéra par le célèbre imprésario Barbaja, alors directeur de la Porte-Carienthie à Vienne, cherchait un livret. Se trouvant à Dresde dans un cercle de littérateurs, il entendit Helmine faire la lecture d'une nouvelle qu'elle venait de terminer. La nouvelle avait pour titre: « *Les temps sont loin où Berthe filait* ». Weber la trouva tout à fait attrayante; il demanda aussitôt à Helmine si elle voulait devenir sa collaboratrice pour son prochain opéra. La proposition fut immédiatement acceptée. Helmine avait précisément traduit pour un recueil de F. Schlegel, certaines poésies, fabliaux ou romans français du Moyen-Age. Elle soumit à Weber plusieurs projets de scénarios puisés à cette source, et le choix du compositeur s'arrêta finalement sur un récit du XIII^ème^ siècle, intitulé: « *Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe, sa mie* ».

Cette collaboration, acceptée de part et d'autre, devait par la suite devenir pour Weber et Helmine une source d'ennuis et de tracasseries.

Dans ses *Mémoires*, Helmine ne mentionne qu'en passant ses relations avec Weber; elle dit: « Au mois de mars, c'était le jour de naissance de *Kind* (auteur du livret de *Freischütz*); pour célébrer cet anniversaire j'écrivis un Lied, lequel parut dans la *Gazette du Soir*, et lui fit grand plaisir. Kind invitait un cercle d'amis, parmi lesquels se trouvaient Charles-Marie de Weber et sa femme Caroline. Ils jouèrent des charades et chantèrent à ravir des Lieds populaires. Weber et son épouse possédaient au plus haut degré le don d'improvisation. Je crois, que c'était le dernier anniversaire de naissance de Kind que les Weber agrémentèrent de leur présence, car le *Freischütz* n'avait pas encore été représenté. Le succès sans précédent, de cet opéra, aurait dû unir plus étroitement les cœurs du poète et du musicien; c'est le contraire qui arriva. Weber avait des torts envers Kind, mais Kind aussi envers Weber. Par suite de cette brouille le public a été privé d'un nouveau plaisir,

car Frédéric Kind cessa de s'occuper du « *Cid* », qu'il avait déjà élaboré. En ce qui concerne le texte de mon *Euryanthe*, j'osai présenter des objections à Weber. Le plan de l'œuvre que j'avais conçue pour lui fut, par suite de changements, entièrement refondu ; je le trouvais peu populaire; mais pour le persuader de mon admiration et de mon attachement, je cédai et me soumis aux désirs du grand maître. J'aurais voulu conserver à cet opéra un caractère à la fois populaire et troubadouresque et maintenir le fil conducteur du vieux fabliau. Weber avait des scrupules au sujet de la violette sur la poitrine d'Euryanthe et Louis Tieck les augmentait encore avec ses observations. Weber, qui plus tard dans *Obéron* montra combien l'élément surnaturel lui était familier, désirait un changement de scène, où cet élément pouvait se déployer. Oh ! celui qui aurait pu alors prévoir que dans la *Norma* de Bellini, l'héroine du drame se présenta avec deux enfants sur la scène, n'aurait certes pas eu de scrupule au sujet de cette innocente violette d'Euryanthe, et le poème eût produit certainement plus d'effet si on l'avait conservé intact. Quand on modifie en la dénaturant une œuvre d'esprit, l'œuvre se venge ensuite d'elle-même ».

Pour compléter le récit précédent, citons également quelques renseignements que donne dans ses *Souvenirs* (1) Wilhelm de Chézy, le fils ainé de Helmine, sur Weber, ainsi qu'une description de l'intérieur de la maison de sa mère: « La connaissance personnelle d'Helmine avec Weber datait du Liederkranz des conseillers de la cour. C'était un agréable compagnon, vif, spirituel et parfois d'une humeur très enjouée, surtout lorsque s'emparant d'une guitare il chantait, d'une voix presque éteinte, diverses chansonnettes gaies. Il avait l'apparence d'un poitrinaire, pâle, souffreteux et maigre. Il boitait, mais j'ignore si c'était depuis sa naissance ou par suite d'un accident. Sa femme était fort jolie, en sorte qu'elle n'avait rien à craindre d'une rivale: malgré cela elle était très jalouse.....

« A l'époque où Helmine s'occupait du livret d'*Euryanthe* pour Weber, elle habitait un grand appartement situé au bord de l'Elbe,

---

(1) WILHELM DE CHÉZY, *Erinnerungen aus meinem Leben*. 4 vol. Schaffhouse, F. Hurter, 1864.

près du théâtre. L'ameublement des vastes pièces de l'appartement était d'une simplicité extrême. Le salon contenait un sopha, 6 chaises et une table à thé. De rideaux ou de tentures aux fenêtres il n'en était pas question; pas de tableaux ni de glace. Lorsque le soleil dardait ses rayons dans la chambre, Helmine épinglait une serviette à la fenêtre ou à défaut de celle-ci des jupons ou un shawl. La vue dont on jouissait de l'appartement était fort belle. Lorsque Helmine réunissait chez elle un grand cercle littéraire, pour faire asseoir son auditoire elle s'ingéniait à trouver des chaises de la plus dissemblable espèce. Des tasses à thé il y en avait assez dans la maison, elles se composaient toutes de souvenirs donnés, et formaient une réunion de l'effet le plus bizarre, beaucoup plus divertissantes à voir qu'un service à thé uniforme. Ici, une tasse bleue avec l'inscription d'un nom, là, une verte avec une devise, là bas, une brune ornée d'un blason; enfin, nos tasses à déjeuner. Chaque convive se servait du pain beurré préparé sur l'assiette et la personne qui par hasard n'avait pas réussi à trouver une petite cuillère, remuait le sucre dans la tasse avec une tranche de pain ».

En attendant, le poème d'*Euryanthe* avançait et Weber travaillait également avec plaisir à le mettre en musique. En date du 31 janvier 1822, Weber écrivait à son ami Lichtenstein: « Je considère le poème que m'a fait Helmine de Chézy, comme très parfait. L'opéra a pour titre: *Euryanthe* ».

Enfin, dans l'automne de l'année 1823 Weber et sa collaboratrice étaient à Vienne pour surveiller et diriger les répétitions du nouvel opéra.

Pendant qu'Helmine écrivait un drame intitulé: « *Rosamunde* » (1), pour lequel Franz Schubert composait la musique, tout en corrigeant les épreuves imprimées du livret d'*Euryanthe*, l'idée lui vint que les honoraires que Weber lui avait payés d'avance pour son

(1) *Rosamunde* fut représentée dans l'hiver 1824 au Théâtre an der Wien, mais sans réussir beaucoup. Cependant la belle musique de Schubert fut applaudie avec le plus grand enthousiasme.

travail, étaient hors de proportion avec le succès présumé de l'opéra. Comme elle avait dû faire jusqu'à 10 remaniements du texte, elle estima n'avoir pas été suffisamment rémunérée et, comme elle apprenait que Weber était en transactions avec le théâtre de Berlin pour vendre sa partition, elle harcelait le compositeur de demandes d'argent, réclamant le même honoraire que celui qui avait été donné précédemment pour Vienne. Weber opposa à ces demandes un refus formel, mais l'irascible poétesse n'en voulait pas démordre et devenait impérieusement et impoliment exigeante, à tel point que Weber, exaspéré, en tomba malade. A la fin Helmine menaça le compositeur d'une poursuite judiciaire; Weber, à bout de forces et d'arguments, consentit à lui payer de sa poche 50 ducats une fois pour toutes, de façon et suivant son expression: « à être débarrassé à tout jamais de cette femme fatale! ».

Je viens de donner la version Weber; suivant l'adage: « qui n'entend qu'une cloche, n'entend qu'un son », il est juste de connaître aussi le témoignage de Wilhelm de Chézy sur cette affaire:

« C'est une discussion d'intérêt qui les rendit ennemis. Comme de coutume, Helmine était dans la pénurie. Elle sollicita de Weber une avance sur les honoraires dus par les scènes étrangères qui se proposaient de monter *Euryanthe*. Weber eût été absolument dans son droit de refuser d'escompter ce subside qu'il n'était pas tenu de payer. Au lieu de cela il répondit qu'Helmine n'avait plus rien à prétendre en sus des 30 ducats reçus pour son poème! C'était une criante injustice, car ce n'était pas Weber qui avait payé ces 30 ducats, mais Barbaja, l'imprésario de la Porte-Carienthie; ils représentaient les honoraires pour les représentations à Vienne. Helmine cherchait à faire comprendre au compositeur que chaque scène qui voulait donner *Euryanthe*, devait payer un tantième à l'auteur du texte aussi bien qu'à l'auteur de la musique. Lui, Weber, en appelait à Frédéric Kind, qui n'avait jamais rien réclamé de pareil. Les débats furent poussés de part et d'autre avec une grande et inutile acrimonie; malgré l'immortelle sentence de Hansemann: « qu'en matière daffaire d'argent, le cœur n'a point de voix », le talon d'Achille de Weber était précisément l'avidité âpre, tandis que de son côté Helmine s'échauffait trop facilement et ne voulait écouter aucun raisonnement. Par suite du caractère passionné des deux antagonistes

la querelle s'envenima tout à fait, et la rupture fut complète, quoique Weber, conseillé par son avocat, se fût enfin décidé à payer les 100 ducats demandés. Peut-être n'a-t-il pas donné cette somme de sa bourse, mais Barbaja l'a-t-il fournie en son nom pour amener une réconciliation; mais il était trop tard! Même la mort prématurée de Weber ne pouvait adoucir Helmine, et lorsqu'elle parlait de lui c'était toujours en termes très désobligeants. Cependant, comme généralement elle oubliait vite les torts des autres envers elle, il faut admettre que ce n'était pas l'injustice en elle-même, mais plutôt l'acrimonie avec laquelle le conflit avait été conduit, qui en fut la véritable cause (1) ».

Les répétitions du nouvel opéra avançaient et donnaient grande satisfaction au compositeur. Le personnel du théâtre chargé de l'interprétation de la nouvelle œuvre, était enthousiasmé de la beauté de la musique. Mais Weber avait à lutter contre l'impression qu'avait produite précédemment l'admirable troupe italienne, la meilleure que Vienne eût possédée jusqu'alors, et que le maestro Rossini avait dirigée personnellement. De plus, il avait encore à compter avec la censure, qui était d'une sévérité excessive et parfois puérile.

Dans le billet suivant que Weber adressait à Helmine, il caractérise fort bien cette censure, qui lui suscitait mainte difficulté: « Vous ne pouvez vous faire une idée de la sévérité de la censure viennoise. Supposons que vous vouliez acheter à la fois 3 oies, et qu'à cet effet vous mettiez une annonce dans les journaux. La censure dira: — Ciel! que veut faire cette femme avec ces 3 oies dans son petit ménage? — Et elle vous biffera 2 oies! »

Ce fut une heureuse coïncidence pour Weber qu'à cette même époque la censure interdît les représentations du *Guillaume Tell*, de Rossini, quoique l'Empereur eût dit: « Je ne comprends pas pourquoi on interdit de jouer cet opéra! Que lui reproche-t-on? »

D'autre part, les musiciens de Vienne, Beethoven en tête, s'intéressaient vivement à l'œuvre de Weber. L'éditeur de musique Steiner, à Vienne, avait acquis la partition d'*Euryanthe* pour la somme de 1800 florins. Beethoven, qui passait souvent au magasin de musique

---

(1) Wilhelm de Chézy, *Erinnerungen*, pp. 313-14, 1er vol.

de Steiner, dit à ce dernier: « Cela me fait plaisir que vous éditiez une œuvre allemande. J'ai entendu dire beaucoup de bien de l'opéra de Weber. J'espère que cela lui rapportera, ainsi qu'à vous, beaucoup d'honneur et d'argent! »

Ce fut le 23 octobre 1823 que la première représentation d'*Euryanthe* eut lieu. Une foule compacte avait envahi le théâtre de la Porte-Carienthie. L'aristocratie de naissance et de fortune occupait les loges. Tout ce qu'il y avait de musiciens à Vienne s'était réuni au parterre. Un incident comique égaya l'assemblée: quelques moments avant le lever du rideau, une femme ridiculement attifée se précipita au parterre, bousculant les assistants, criant à haute voix: « *Faites-moi place, je suis le poète !* » Elle trouva enfin à se loger sur un banc déjà bien rempli, sur lequel elle s'affaissa: c'était Helmine de Chézy! — Il s'éleva dans toute la salle un rire homérique.

A son entrée à l'orchestre Weber fut salué par une triple salve d'applaudissements.

La distribution des rôles était la suivante:

Le roi Louis VI (Basse) . . . *M. Seipelt.*
Adolar (Ténor) . . . . *M. Haizinger.*
Euryanthe (Soprano) . . . . . *Mlle Henriette Sontag.*
Lysiart (Basse) . . . . *M. Forti.*
Églantine (Mezzo-soprano) . . . *Mme Grünbaum.*
Berthe (Soprano) . . . . *Mlle Teimer.*
Rodolphe (Ténor) . . . . *M. Rauscher.*

Le premier acte fut un triomphe ininterrompu; le deuxième acte fut moins bien accueilli; par contre le troisième acte obtint le plus grand succès et le chœur des chasseurs fut redemandé trois fois; bref, ce fut de l'enthousiasme jusqu'à la fin de l'opéra.

Les journaux, comme toujours, rédigés la plupart par des critiques qui ne connaissaient rien en musique, se livrèrent à d'âpres polémiques; quelques-uns prodiguèrent à Weber des louanges sans restriction, d'autres l'attaquèrent avec la dernière violence.

Le jour qui suivait la deuxième représentation, les musiciens et littérateurs viennois Weigl, Umlauf, Assmayr, Léon de Saint-Lubin, Conradin Kreutzer, Blahekta, Saphir, Ieitteles, Schuppanzigh, Sonnleithner, Reuchlet et Franz Schubert, étaient réunis dans le ma-

gasin de musique de Steiner et discutaient vivement sur le mérite et les défauts du nouvel opéra.

Franz Schubert s'écria: « Cela n'est pas de la musique; il n'y a point de final, aucun ensemble d'une bonne forme bien ordonné; d'une ordonnance légitime il n'est pas question, et là où Weber veut se montrer savant, on entend tout de suite qu'il sort de l'école d'un charlatan (Vogler) (1). Il a du talent, mais aucun fond solide sur lequel il puisse bâtir. Le tout ne vise qu'à l'effet. Et il se permet de blâmer Rossini? Si parfois il a une idée mélodique, elle est écrasée comme une souris dans une souricière par une orchestration beaucoup trop compliquée. C'est de la musique âpre et ascétique qui ne vous réchauffe pas le cœur. Avec le *Freischütz* c'était tout autre chose, quoique, le duo des deux femmes excepté, il n'y ait pas là dedans un morceau de musique qui pourrait satisfaire un musicien consciencieux. Mais là du moins il y a du sentiment, de l'amabilité et des mélodies. Il aurait dû s'en tenir là! ».

Au milieu de ces passionnées controverses, Beethoven, suivant sa coutume, pénétra comme une bombe dans le magasin de musique. Tout de suite il demanda nerveusement à l'éditeur: « Eh bien! comment le nouvel opéra a-t-il été reçu? » Steiner écrivit: « Extraordinairement! Un grand succès! » Beethoven s'écria: « Cela me fait plaisir! Il faut que l'Allemand soit vainqueur sur tout le chant monotone! » Après cela il demanda: « Comment a chanté la petite Sontag? » — « Très bien! ». Beethoven souriait de contentement et s'adressant à *Benedict* (2) qui se trouvait aussi au milieu de cette réunion, il lui dit: « Dites à M. de Weber, que j'aurais bien voulu assister à la représentation, mais à quoi bon? Depuis longtemps déjà ... », et désignant ses oreilles il s'esquiva.

Il est intéressant de connaître aussi l'opinion de Wilhelm de Chézy sur cette première représentation d'*Euryanthe*, ainsi que sur ce qui s'ensuivit:

(1) L'abbé Vogler, le maître de composition musicale de Weber et de Meyerbeer.

(2) Benedict Jules, né à Stuttgart le 27 novembre 1804, mort à Londres le 5 juin 1885, élève favori de Weber.

« La représentation si impatiemment attendue de l'*Euryanthe* eut enfin lieu. La salle était — naturellement — bondée; les applaudissements — tout aussi naturellement — très chauds; et cependant, malgré l'enthousiasme et les rappels, l'opéra tomba. Helmine ne voulait pas le croire. Un bon ami, qui le lui dit le lendemain, fut mis à la porte. Elle en appelait aux grandes démonstrations d'un public tellement enivré, qu'il avait même oublié de rappeler, avec le compositeur, la principale personne, c'est-à-dire l'auteur du texte. Si Weber s'était présenté sur la scène avec la Sontag, c'était à cause du différent qui existait entre Helmine et lui, mais cela seul n'était pas excusable. Les critiques qui parurent dans les journaux étaient unanimes dans leurs éloges. Helmine était assez naïve pour ne pas croire que ces appréciations avaient été soumises déjà avant la représentation au censeur comte Sedlnitzky. La triste vérité lui fut enfin dévoilée lors de la troisième représentation, donnée au bénéfice de Henriette Sontag. La salle était à moitié vide et comblait à peine les frais de la soirée. Une distribution inusitée de cartes d'entrée de faveur, données une heure avant le lever du rideau, avait amené un certain nombre d'auditeurs pour remplir les vides béants (1). Un semblable événement ne devait naturellement pas beaucoup contribuer à aplanir la situation déjà tendue entre Weber et Helmine, surtout parce qu'il ne manquait pas d'amis complaisants pour colporter des commérages d'un camp à l'autre.

« La rapidité des communications télégraphiques n'était pas encore inventée, mais dans le cas présent leur absence ne se faisait pas sentir; jamais le fil électrique n'aurait pu travailler aussi vite et aussi complètement. Je crois même pouvoir affirmer que les communications se grossissaient en route à la façon des avalanches. Weber se plaignait d'avoir dépensé son art au service d'un mauvais poème; une comparaison avec celui du *Freischütz* donnait à ses reproches une certaine consistance. Helmine, par contre, regrettait la destinée de son joli texte, disant avoir jeté des perles là où elles ne devaient pas être. La dispute, on le conçoit aisément, resta sans issue. Le fait patent d'un fiasco ne pouvait être nié. Toutefois, *Euryanthe*

---

(1) Les trois premières représentations furent dirigées par Weber.

trouva ailleurs une réception plus chaleureuse qu'à Vienne, et lorsque 30 ans plus tard elle reparut sur la même scène, elle fut reçue avec une grande faveur. Mais je dois à la vérité de dire que ce n'était pas le texte qui contribua à cette réussite.

« Le livret, considéré en lui-même, contient cependant de jolies choses, dignes de la célèbre poétesse, mais comme drame il n'a aucune valeur et les quelques avantages dramatiques qu'il renfermait dans sa forme première, ont été effacés par suite des nombreux remaniements exigés par Weber. Sous ce rapport il faut citer la *Romance*, dans laquelle le secret d'Euryanthe et d'Adolar se découvre.

« La composition musicale de cette scène est traitée de telle façon, que personne ne peut comprendre un mot du texte; cependant, c'est dans cette Romance que réside le point culminant de toute la pièce. Mais en voilà assez. Les auteurs de cet opéra sont morts tous deux, mais vivent dans les annales du livre d'or de leur art; quand même *Euryanthe* appartient uniquement à Weber et que Helmine y ait perdu tous ses droits » (1).

Weber désirait dédier sa nouvelle partition à l'Empereur François, qui le reçut dans ses appartements privés et lui dit: « Je n'ai pas encore eu le loisir d'entendre votre opéra qui, à ce que l'on m'a assuré, est très beau; je suis content que vous ayez pensé à moi. J'accepte volontiers la dédicace ». Puis l'Empereur demanda à Weber si les Italiens lui avaient rendu la vie amère. Weber répondit que ses adversaires l'avaient combattu plus par la perfection de leur interprétation que par des intrigues. L'Empereur riait et dit: « Oui, oui, la guerre est finie, mais les tiraillements continuent toujours ». Pour la dédicace Weber reçut de l'Empereur une splendide tabatière ornée de diamants d'une très grande valeur.

Examinons encore un peu le texte d'*Euryanthe*. De l'avis général il est considéré comme médiocre et peu intéressant pour la scène. Cependant, loin d'avoir écrit des vers de mirliton, comme les qualifiait un critique français, Helmine sut donner essor à son ima-

(1) W. DE CHÉZY, *Erinnerungen*, pp. 26-27, 2me vol.

gination poétique en des vers d'une belle et romantique envolée. Grillparzer trouvait dans *Euryanthe* « plus de poésie que de musique », tandis que Beethoven disait: « M. de Weber s'est donné beaucoup trop de peine pour ce poème ».

Dans les « Conversations de Goethe avec Eckermann », Goethe s'exprime au sujet d'*Euryanthe* comme suit: « Un poète qui veut écrire pour le théâtre, doit connaître la scène, pour qu'il puisse examiner les moyens mis à sa disposition et qu'il sache péremptoirement ce qu'il doit faire et ne pas faire. De même, le compositeur doit posséder l'intelligence de la poésie pour qu'il puisse discerner le bon du mauvais, afin de ne pas prodiguer son art à quelque chose d'insuffisant. Charles-Marie de Weber aurait dû ne pas composer *Euryanthe*; il aurait dû voir tout de suite que c'était un sujet médiocre avec lequel il n'y avait rien à faire. Nous devons supposer chez chaque compositeur cette intelligente prévoyance, comme faisant partie intégrante de son art »...

Bref, tout le monde trouvait que le livret d'*Euryanthe* était mauvais. Cette opinion prévaut encore aujourd'hui.

Cependant, il convient de remarquer que tel qu'il est, il a suffi à inspirer à Weber un chef-d'œuvre de musique dramatique, dont notamment Richard Wagner s'est fortement inspiré à son tour, car dans *Euryanthe* Weber a déjà indiqué l'emploi du *Leitmotiv*, et l'on peut affirmer que l'idée du drame lyrique hantait l'esprit de Weber lorsqu'il composa la musique d'*Euryanthe*. L'impeccable déclamation des *récitatifs* en donne la preuve évidente et il est facile de constater qu'entre *Euryanthe* et *Lohengrin* il y a, au point de vue des diverses situations musicales, de grandes et frappantes ressemblances. Si le livret d'*Euryanthe* n'est pas un chef-d'œuvre théâtral, il a du moins le mérite d'avoir contribué pour une large part, grâce à la diversité des situations musicales qu'il renferme, à la création du drame lyrique moderne.

Il y a une connexité entre Helmine de Chézy et Schikaneder. Tandis que ce dernier écrivait le livret de la *Flûte enchantée*, sans se douter le moins du monde qu'il allait fournir à Mozart l'occasion d'ouvrir la porte à l'opéra romantique moderne, Helmine en élaborant *Euryanthe* ne se doutait pas non plus que Weber ferait le premier embryon de drame musical selon la formule wagnérienne et

imprimerait ainsi une nouvelle direction d'une portée exceptionnelle à la musique moderne. Encore ne faut-il pas confondre les talents poétiques de Helmine de Chézy et de Schikaneder; les vers de la première sont de cent coudées au-dessus, comme forme et idées, des rimailles du second; mais là, où ils se rencontrent tous les deux, c'est dans l'art d'avoir su fournir aux compositeurs d'heureuses situations dramatiques bien musicales, que ceux-ci ont mis grandement à profit.

Tandis que par suite d'une ironie cruelle du sort, Schikaneder gagnait 100.000 frs. avec la *Flûte enchantée* et Mozart absolument rien, c'est le contraire qui eut lieu avec *Euryanthe*, qui rapportait à Weber honneur, gloire, argent et cadeaux et à Helmine... rien!...

Castil-Blaze a eu la bonne pensée de faire connaître en France divers opéras étrangers, au nombre desquels se trouve *Euryanthe*, qui fut représentée le 6 avril 1835 à l'Académie royale de musique. MM. de Saint-Georges et Leuven ont refait un livret nouveau pour le Théâtre-Lyrique, où a eu lieu la première représentation d'*Euryanthe*, le 1er septembre 1857. Enfin, il existe une traduction exacte de l'*Euryanthe* allemande par M. Maurice Bourges.

En terminant, mentionnons encore que Helmine avait écrit, aux environs de l'année 1810, un drame intitulé: « *Emma et Eginhard* », pour lequel Hettersdorf avait composé une fort jolie musique et qui fut représenté avec succès sur un théâtre particulier. En outre, beaucoup de ses poésies ont été mises en musique par une quantité de compositeurs distingués.

H. KLING
Professeur au Conservatoire de musique de Genève.
Officier d'Académie.

La Costruzione
ed i Costruttori degli Istrumenti ad arco.

Bibliografia liutistica.

Tra le glorie dell'industria artistica d'Italia una ve n'ha, che nessuna nazione ha saputo mai superare e neppure uguagliare: quella della *Liuteria*.

Il nome del grande Stradivario, sole fulgente, e una pleiade di astri luminosi, quali gli Amati, i Guarneri e tutta la scuola cremonese, e cento e cento altri ancora, brillano nel cielo dell'arte italiana e sprigionano fiamme d'entusiasmo quando l'artista trae dai vecchi strumenti sensazioni nuove, che sono spasimi d'amore e fremiti di gioia e ridde vorticose e misteri sperdentisi nell'infinito..... palpiti, sogni, sospiri, carezze, lagrime, sorrisi..... le passioni tutte nei loro impeti e nelle loro seduzioni..... pel cielo e per l'inferno..... nei tripudî del senso e nelle astrazioni purissime dello spirito!..... Così canta e parla l'anima dell'artista attraverso il legno, in cui un'altra anima è racchiusa: quella dell'antico artefice italiano, che rivive e si diffonde per ogni terra nei secoli!

Quale il segreto di tanta potenza?..... Dai nuovi liutai è un ricercare affannoso per iscoprirlo; ma quando l'occhio indagatore crede averlo rintracciato, pare che l'ombra gelosa dei vecchi maestri sorga come nube a velarne il raggio; e l'industre mano, raffinata nel lungo studio assimilatore, indarno plasma alle note forme la materia e la riveste di riflessi dorati...... e l'artefice chiama e invoca la voce nova che sia eco dell'antica..... ahimè ancora invano! Forse il tempo..... così egli si lusinga e spera in sua postuma gloria.

Il tempo?..... O le vernici?..... O quale altra causa?..... Ecco l'enigma. Recentemente un tedesco (grandi teorici questi Tedeschi!), lo Schulze, ha creduto di essere l'Edipo della soluzione coll'opera: *Stradivaris*

Geheimnis, fondando le sue ricerche su proporzioni matematiche di acustica, basate sugl'intervalli musicali. Il GRIVEL e il MAILAND rivolsero le loro osservazioni alle vernici, ed altri ancora portarono interessanti contributi di studio intorno alla liuteria, come il lettore vedrà nel mio modesto lavoro dedicato a tutti gli amatori di questo importantissimo ramo della nostra arte e del nostro commercio; poichè — scendendo dai cieli olimpici dell'arte — anche il commercio ha tanta parte nella *liuteria* italiana. Gli enormi prezzi raggiunti in questi ultimi anni (ed anzichè scemare, tendono a crescere) nelle vendite di classici strumenti ad arco italiani dovrebbero, come scrisse il Valdrighi, condurre a uno studio di comparazione tra i valori ad essi attribuiti nel momento in cui furono fatti e quelli che l'interesse e il gusto loro assegnano presentemente. Per esempio lo Stradivari vendeva a *quattro luigi d'oro* i suoi violini: ora qualcuno ne fu venduto per venticinquemila franchi, e, alla morte del famoso violoncellista Piatti, il suo violoncello, uno Stradivario, fu comperato per ottantamila marchi!..... Da documenti esistenti nell'Archivio di Stato di Modena si rileva che nel secolo XVII i violini del gran Nicolò Amati vendevansi *dodici doppie* di Modena, e *tre* quelli di Francesco Ruggeri detto *il Per*; ed ora si sa che qualche autentico Nicolò Amati giunse al valore di ventimila lire, e circa tremila un Francesco Ruggeri.

Agli studiosi ed ai commercianti di liuteria antica può quindi tornare utile — lo spero — questa *Bibliografia*, che non ha certo la pretesa di essere completa: lo ammetto senz'altro; ma credo anche che in simili lavori nessun bibliografo coscienzioso abbia la coscienza di riuscire perfetto. Quando poi non si possano aver sempre disponibili tutte le fonti di ricerche bibliografiche e l'autore (come in gran parte è accaduto a me) sia costretto spesso ad annaspare nel buio, le lacune sono inevitabili e..... scusabili. A chi vorrà notarmele la mia gratitudine. A mio discarico devo però aggiungere che ho quasi completamente tralasciato gli spogli dei periodici (a meno che non si trattasse di studi importantissimi pel contenuto e per l'autorità dell'autore), potendo il lettore facilmente conoscerne l'esistenza consultandone i repertori, quali — ad es. — il POOLE: *An index to periodical literature* (1832 e seg.); l'*Elenco* dei giornali musicali pubblicato da me nella *Rivista musicale italiana* del 1901 (Vol. VIII), per alcuno dei quali è citato

l'*indice*; il *Repertorium der technischen Litteratur* (1823-78) dello SCHUBARTH-KERLL, continuato dal *Repertorium der techn. Journal-Litteratur* (1874 e seg.) del BIEDERMANN, che ha *Indici a soggetto*; ed altri ricordati da L. A. VLLLANIS nella sua *Piccola guida alla bibliografia musicale* (Torino, Bocca 1906), da consultarsi anche per pubblicazioni di carattere generale, non periodiche.

Fra i periodici che si interessano direttamente della *Liuteria* è bene notare la *Zeitschrift für Instrumentenbau* di Lipsia, la *Deutsche Instrumentenbau-Zeitung* di Berlino e gl'inglesi: *The Violin*; *The Violin Times*; *The Fiddler*; *The Violin Montly Magazine*; *The Violin World*; *The Strand Musical Magazine.*

Anche si sono per lo più tralasciate in questa *Bibliografia le Storie generali*, i *Dizionari*, le *Enciclopedie* e simili; come non si è tenuto conto dei *Romanzi*, *Drammi* o *Poesie*, ecc. riferentisi pel titolo, o altrimenti, al violino, quale sarebbe p. es. la Lirica di ED. ROCHE: *Stradivarius*, di cui abbiamo due versioni in italiano: l'una di GIUSEPPE AGLIO e l'altra di GUIDO SOMMI-PICCENARDI; il quale ultimo tradusse anche *Le luthier de Cremone* di FR. COPPÉE, su cui il Duca GIULIO LITTA scrisse un'opera lirica rappresentata alla *Scala* di Milano nel 1882.

Fra le opere di carattere generale si sono pure escluse quasi sempre quelle riguardanti storie locali, per quanto alcune di esse si riferiscano alla culla del classicismo liutistico e ne diano notizie, come le seguenti: ROBOLOTTI, *Storia di Cremona* [in *Illustrazione del Lombardo-Veneto,* Milano, Corona e Caimi, 1859]; COCCHETTI, *Movimento intellettuale nella provincia di Brescia*; FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*; BETTONI CAZZAGO, *Storia della Riviera di Salò*; BRUNATI, *Dizionarietto degli uomini illustri della Riviera di Salò*; ZANARDELLI, *Lettere sull'esposizione bresciana del 1857*, ecc.

Delle vecchie opere ho tralasciato — fra l'altre — il *Testudinarius* dello SCHOPPER, perchè esso non risponde direttamente allo scopo. Nè ho citato la *Vita di Benvenuto Cellini*, perchè in essa non si dice altro che l'architetto Giovanni, padre di Benvenuto, faceva *Viole.* E neppure troverà qui il lettore la *Metoposcopia* del MONTECUCCOLI, dove si parla di un « Liutaro che in Bologna per abbruciamento perdette le robbe et hebbe sempre male alle gambe: » era egli forse (secondo il Valdrighi) uno di costoro: ALBERTUS-PETRUS, ANTONIUS

BONONIENSIS, il BRENSIUS, HAUS FREY e i due PECCENINI (LEONARDO ed ALESSANDRO).

Per la fabbricazione degli accessori mi sono attenuto più che altro all'*Arco* e agli speciali trattati sulle *Vernici*, tralasciando intorno a queste i trattati generali, a meno che in qualcuno di essi non si trovasse una *Ricetta* per la vernice degli istrumenti ad arco. E intorno alla moderna fabbricazione delle corde armoniche è piena la réclame commerciale e per quella antica si potranno trovare notizie negli *Statuti dei Cordari di Roma*, famosi e numerosi fabbricatori di corde armoniche nel secolo XVI.

Pel lato storico e quello industriale italiano mi piace citare qui ad onore di Cremona la *Sala liutistica cremonese*, fondata in quel *Museo civico* nel 1893 dal Mandelli e l'*Officina di Liuteria « Claudio Monteverdi »* della stessa città. Pel lato bibliografico noterò come il nostro ARNALDO BONAVENTURA abbia dedicato la sua operosità anche a questo ramo col *Saggio di una bibliografia del violino e dei violinisti* pubblicato nella *Rivista delle biblioteche e degli archivi*, anno XVII (1906), vol. XVII, n. 1; il quale *Saggio* è tolto da un più ampio lavoro a cui l'A. attende e che dovrebbe essere una Bibliografia generale della letteratura musicale. Esso comprende la letteratura violinistica italiana in generale; come generale è la grande opera dell'HERON-ALLEN (*De fidiculis bibliographia*): nè l'uno, nè l'altra risguardanti però esclusivamente la Liuteria. Per questa ragione, e per essere ambedue rivolte a un numero ristretto di persone — il primo riservato quasi ai soli bibliotecari e a pochi bibliofili, per l'indole della *Rivista* in cui è pubblicato; la seconda per la sua mole e pel suo prezzo, quasi una rarità [in Italia se ne contano le copie su una mano!] — credo non inutile il mio modesto lavoro rivolto *esclusivamente* alla Liuteria, nel quale (mi preme avvertirlo) quando si nomina solo la parola *Violino* essa deve essere, in senso lato, estesa, in molti casi, a tutta la famiglia degli archi.

Ai volonterosi il seguire con intelligente lena le mie orme modeste e sorpassarle, a vantaggio dei nostri liutai moderni, sacri custodi e continuatori della classica scuola italiana.

Padova, aprile 1906.

LUIGI TORRI.

Abele H., *Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau. Nach Quellen dargestellt von Hyacinth Abele, mit lithographirten Abbildungen und einer musikalischen Beilage.* — Neuburg, A. Prechter, 1864, in-8°, con 11 tav. [La 2ª ediz. è del 1874].

Account of the recent endeavours in France to improve the construction of the violin and of some extraordinary phenomena in acoustics discovered in the course of the experiments made with a view to those improvements [Sta in: *The Repository of arts, literature, fashions...* Vol. XI (1821); con ill. e tav. Ve n'è una traduzione tedesca nel vol. V (1821) del *Polytechnisches Journal* del *Dingler*].

Adams W. Vedi **Brown M. E.**, *Musical instruments...*

Adema E. Vedi **Ritter H.**, *Die Viola alta...*

Adler E., *Die Behandlung und Erhaltung der Streichinstrumente. Unter besonderer Berücksichtigung der Geige oder Violine zur Belehrung für Musiker und Dilettanten verfasst nebst einem Litteraturanhang: Werke aus der Spezial Litteratur über Streichinstrumente und einem Verzeichnis der Geigenbauer, Streichinstrumentenmacher und Reparateure in Deutschland, Oesterreich-Ungarn und der Schweiz.* Leipzig, C. Merseburger.

Adlung J., *Musica mechanica organoedi, das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien, und anderer Instrumente. Mit Anmerk: herausgegeben von J. L. Albrecht.* Berlin. 1768, 2 parti in 1 vol., in-4° illustrato.

Adye W., *Musical notes...* London, Bentley, 1869. [La 3ª parte ha per titolo: *The Violin and its hystory*].

Agricola M., *Musica instrumentalis...* Wiltemberg, G. Rhaw [Vi sono le ediz. del 1528, 1529, 1532, 1545], in-8°. [Ha importanti illustrazioni sugli antichi violini].

Albrecht J. L. Vedi **Adlung J.**, *Musica mechanica...*

Alibert J. P., *Chevilles-Alibert. Accord des instruments à archet et accord des pianos.* Paris, Impr. Péron, 1888, in-8°. [Pubblicazione di carattere commerciale].

Allen E. Vedi **Heron-Allen E.**

Anders G. E., Vedi **La Fage (De) I. A. L.**, *Quinze visites musicales...*

Andries J. T., *Aperçu théorique de tous les instruments de musique actuellement en usage.* Gand, Gevaert, 1856, in-8°.

Antolini F., *Osservazioni su due violini esposti nelle sale dell'I. R. Palazzo di Brera, uno dei quali di forma non comune.* Milano, Pirola, 1832, in-8°.

Apian-Bennewitz P. O., *Die Geige, der Geigenbau und die Bogenverfertigung. Eine auf Grund der Theorie und Geschichte der Bogeninstrumente, sowie des von den hervorragendsten Meistern des Geigenbaues beobachteten Verfahrens gegebene Anweisung zur Herstellung der verschiedenen Geigen und ihres Zubehörs, eingeleitet durch eine Darstellung der darauf bezüglichen Lehren der Physik. Mit Benutzung der neuesten in-und ausländischen Litteratur und teilweiser Verwertung von Wettengel-Gretschels Lehrbuch der Geigen- und Bogenmacherkunst...* Weimar, Voigt, 1892, in-8° ill., con un Atlante in-f° di 14 tav. (*Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke, Bd. 38*). [Splendida ed eruditissima opera teorico-pratica. L'Atlante dà le più minute rappresentazioni grafiche per le proporzioni delle costruzioni].

Arisi D. [*Del commercio degli strumenti di Antonio Stradivari.* È un manoscritto esistente nel Museo civico di Cremona: è conosciuto dall'Hart citato in questa *Bibliografia.* L'A. era amico dello Stradivari].

Arrigoni L., *Organografia, ossia Descrizione degli istrumenti musicali antichi. Autografia e Bibliografia musicali della collezione Arrigoni Luigi, bibliofilo antiquario in Milano...* Milano, 1881, in-8°.

Bachmann O., *Theorisch-praktisches Handbuch des Geigenbaues. Oder Anweisung, italienische und deutsche Violinen, Bratschen Violoncello's, Violons, sowie Guitarren und Geigenbogen nach den neusten Grundsätzen und in höchster Volkommenheit zuverfertigen. Nebst Beschreibung aller dazu nöthigen Werkzeuge und Belehrungen über die besten Materialien zum Beizen, Lackiren, Einlegen,... Für Geigenmacher und alle Diejenigen, welche das Geschäft derselben erlernen wollen von O. Bachmann, praktischen Geigenmacher.* Quedlinburg und Leipzig, G. Basse, 1835, in-8°, con 4 tav.

— *Bericht über die Fachschule für Instrumentenbauer in Markneukirchen,* 1883.

Bagatella A., *Regole per la costruzione dei violini, viole, violoncelli e violini. Memoria presentata all'Accademia di Padova al concorso del premio dell'arti dell'anno 1782.* Padova, a spese dell'Accademia, 1786, in-4°, con 2 tav. [L'opera del Bagatella è divenuta famosa: è forse l'unica che offra una guida precisa, completa e chiara, secondo cui si devono fare gl'istrumenti ad arco. È avvalorata dall'autorità del Tartini, pel quale il Bagatella costruì violini. Per la sua rarità si sentì il bisogno di farne una 2ª ediz. nella *Rivista*

periodica dei lavori dell'Accademia di Padova (Vol. 32°), e ne furono tirati gli *Estratti* (Padova, tip. Randi, 1883). Fu tradotta in tedesco dal SCHAUM (Göttingen, 1786, presso J. C. Hübner; Lipsia, 1806, presso Kühnel, Francoforte, 1855) e da J. G. HUBNER sulla 2ª ediz. italiana (Gottinga, Wunder, 1897)].

Balfour & C., *Violin experts. What are the broad distinguishing marks of a Stradivari Violin?* London, Balfour & C., in-4° ill.

Barbarana. Vedi **Garzoni T.**, *La Piazza universale...*

Baron E. G., *Historische theoretische und practische Untersuchung des Instruments des Lauten*. Nüremberg, 1727, in-8°.

Baton le Jeune C., *Mémoires sur la vielle*. [Sta in: *Mercure de France* (Parigi), 1750, 1752, 1757].

Baud C., Vedi *Observations sur les cordes...*

Bein L., *Die Industrie des sächsischen Voigtlandes. I. Teil: Die Instrumentenfabrication*. Leipzig, Duncker & Humblot, 1884.

Bennewitz. Vedi **Apian Bennewitz P. O.**, *Die Geige...*

Benoit. Vedi **Janinet**. *Mémoire sur un nouveau mode...*

— *Di Giov. Paolo Maggini, celebre liutaio bresciano*. Brescia, Apollonio, 1890, in-16° (Estratto dal *Bibliofilo*, 1890, nn. 10-11).

— *Gli artefici liutai bresciani*. Lettura fatta all'Ateneo di Brescia l'anno 1890. Brescia, Apollonio, 1890, in-8°.

— *La patria di Giovan Paolo Maggini, celebre fabbricante di strumenti ad arco del secolo XVI*. Cremona, Ghisani, 1891, in-8°.

Berenzi A., *Antologia del liuto-violino* [Ms. autografo presso l'A. che è un valente cultore di storia liutistica, professore a Cremona e Canonico di quella Cattedrale].

— *Charles August de Bériot e il Maggini* [Ms. autografo, presso l'A.].

— *Di alcuni strumenti fabbricati da Gasparo di Salò, posseduti da Ole Bull, da Dragonetti e dalle sorelle Milanollo*. Brescia, F.lli Geroldi, 1906, in-8° ill., col ritratto di Gasparo [da Salò] Bertolotti. [Ricco di notizie intorno agli strumenti di Gasparo, alle loro misure, alla loro storia, con disegni, ecc.].

— *Gli artefici liutai cremonesi e la celebre loro scuola* [Ms. autografo, presso l'A.].

— *Di Giov. Paolo Maggini, celebre liutaio bresciano*. Brescia, Apollonio, 1890, in-16° (Estratto dal *Bibliofilo*, 1890, n. 10-11).

— *Gli artefici liutai bresciani*. Lettura fatta all'Ateneo di Brescia l'anno 1890. Brescia, Apollonio, 1890, in-8°.

— *La patria di Giovan Paolo Maggini, celebre fabbricante di strumenti ad arco del secolo XVI*. Cremona, Ghisani, 1891, in-8°.

Bergmans P. Vedi **Van der Straeten E.**, *Étude biographique sur les Willems...*

Berthold T. e **M. Fürstenau**, *Die Fabrikation musikalischer Instrumente.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876, in-8° [Un opuscolo].

Bertini A., *New system for learning and acquiring extarordinary facility on all musical instruments.* London, 1837, in-f° obl.

Bettoni P., *Gasparo da Salò e l'invenzione del violino.* [Memoria letta all'Ateneo di Brescia il 7 luglio 1901: vedine il riassunto nei *Commentarî* dell'Ateneo, pag. 259. L'A. aveva trattato lo stesso argomento nel giornale *Il Garda,* gazzetta settimanale del Circondario di Salò, anno II, n. 19, 10 maggio 1890].

Bianchini F., *Francisci Blanchini veronensis... de tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae dissertatio.* Romae, Impensis F. Amidei bibliopolae, Typ. Bernabò & Lazzarini, 1742, in-4°, con tavole.

Biscaro G. Vedi **Sacchi F.**, *La prima comparsa della parola violino.*

Bishop J. Vedi **Fétis F. J.**, *Antoine Stradivari...*

— Vedi **Otto J. A.**, *Ueber den Bau... der Geige...*

Boistel, *Rapport sur le vernis inventé par M. Victor Grivel.* Vedi *Société de statistique...*

Bonanni F., *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori, indicati e spiegati.* Roma, G. Plancho, MDCCXXII, in 4°, con 151 tav. in rame. [La 2ª ediz. ha questo titolo: *Descrizione degli istromenti armonici d'ogni genere del padre Bonanni... riveduta, corretta ed accresciuta dall'abate* GIACINTO CERUTI... Roma, a spese di V. Monaldini libraio, 1776, in 4°, testo italiano e francese, con 142 rami. Alcune copie dell'edizione del 1722 portano la data MDCCXXIII].

Bonaventura A., *Il controviolino* [Sta in: *La nuova musica* (Firenze), 1903, n. 90].

— *El violin de Paganini* [Sta in: *Illustracion musical hispano-americana.* Barcellona, 30 ottobre 1896].

— *Saggio di una bibliografia del violino e dei violinisti.* [Sta in: *Rivista delle biblioteche e degli archivi:* anno XVII (1906), vol. XVI, n. 1].

— Vedi **Untersteiner A.**, *Storia del violino...*

Bonn J. E., *Technical notes on the choice, keeping and preparation of violin strings; with an account of the chemical methods employed in their production and an analysis of their ultimate composition. Branding.* Bonn, 1885, in-8°.

Boquillon. Vedi **Boudoin F.**, *La musique historique...*

Bottée de Toulmon A., *Instruments de musique en usage au moyen âge (Instruments à cordes, Instruments à vent, Instruments de percussion).* Paris, 1838, in-16°.

Boudoin F., *La musique historique: méthodes et instruments.* (*Avec*

HERVÉ, DU MONCEL et BOQUILLON). Paris, Lacroix, 1885, in-8° ill., con 2 tavole.

Branzoli G., *Manuale storico del violinista, corredato da un sunto cronologico-storico dei fabbricatori di strumenti d'arco, de' più famosi esecutori, dei migliori compositori di musica istrumentale e da 66 illustrazioni intercalate nel testo.* Firenze, Venturini, 1895, in-8°. [D'indole popolare, ma di pratica utilità, specie per ciò che riguarda le vernici e la conservazione degl'istrumenti].

— *Ricerche sullo studio del liuto.* Roma, E. Loescher, 1889, in-8°. [Per quanto dedicato particolarmente al *liuto*, vi si trovano accenni a Dieffopruchar, Gaspare da Salò e a nozioni storiche generali sugli strumenti a corda e sul primo genere di corde armoniche. Lavoro compilato con notizie e giudizi racimolati superficialmente].

Bricqueville. Vedi **De Bricqueville.**

Broadhouse J., *Facts about Fiddles, violins, old and new. Reprinted from " The musical standard ".* London, W. Reeves, [1880], in-8°. [2ª ediz. 1882; 3ª 1889].

— *Art of Fiddle Making.* London, W. Reeves, 1894, in-8°.

— *How to make a violin. The violin its construction practically treated; and violin notes by* OLE BULL. London, W. Reeves, 1892, in-8° ill., con tavole. [Ottimo manuale].

Brown M. E., *Musical instruments...* New York, 1889, in-8°.

— e **W. Adams**, *Musical instruments and their homes, with 270 illustrations in pen and ink, the whole forming a complete catalogue of the collection of musical instruments now in the possession of Mrs. T. Crosby Brown of New York.* New York, 1888, in-4°.

Bull O. Vedi **Broadhouse J.**, *How to make a Violin...*

Buonanno G., *La casa di Antonio Stradivari in Cremona.* [Sta nel giornale *La Provincia*: *Corriere di Cremona*, 19 marzo 1887].

Burbure. Vedi **De Burbure.**

Butturini M., *Gasparo da Salò, inventore del violino moderno: Studio critico.* Salò, Devoti, 1901, in-8°.

Caffarelli F., *Gli strumenti ad arco e la musica da camera.* Milano, Manuali Hoepli, 1894, in-16°. [Di assai scarso valore; disordinato e non pratico].

Caminati P. Vedi **Mazzoldi M.**, *Per la fabbricazione degli strumenti ad arco.*

Casamorata L. F., *Gli strumenti musicali all'Esposizione italiana del 1861. Descrizione sommaria e motivi dei giudizi pronunziati dalla terza sezione della classe IX del consiglio dei giurati.* Firenze, Le Monnier, 1862, in-16°.

Catalogue de la collection iconographique du Musée instrumental du Con-

servatoire royale de Bruxelles. 1° Nov. 1901. Gand, *Annot-Braeckman*, 1901, in-8°. [Esistono precedenti *Cataloghi* compilati da V. Ch. MAHILLON e SNOECK. Vedi queste *voci*].

Catalogue of the Crosby Brown Collection of musical instruments of all nations. I. *Europe.* New York, *published by the Metropolitan Museum of Art.* 1902, in-8°.

Catalogue of the special exhibition of ancient musical instruments, MDCCCLXXII. With illustrations. London, Strangeways, 1873, in-4°. [Con molte fotografie di strumenti d'ogni specie].

Cattaneo S. Vedi **Tomacelli F.**, *Fortunopoli.*

Cavalli A., *Pietro Grulli, cremonese, costruttore di strumenti ad arco, morto al 21 ottobre 1898. Ricordo.* Cremona, tip. del giornale *Interessi cremonesi*, 1898, in-16°.

C[ecchetti] B., *Appunti sugli strumenti musicali usati dai Veneziani antichi.* [Sta in: *Archivio Veneto,* N. S., anno XVIII, Tomo XXXV, pag. 73 e seg. Ha notizie sulla fabbricazione delle corde armoniche a pag. 76].

— *Cenni sulla celebre scuola cremonese...* Vedi **Lombardini P.**

Ceruti G. Vedi **Bonanni F.**, *Descrizione degli istromenti armonici...*

Chanot G., *Hodges versus Chanot, Criticisms and remarks on the great violin case. March, 1882.* [Per gli articoli del *Times* e del *Truth.* Chanot era liutaio]. London, Mitchell & Hughes, 1882, in-8°.

Chouquet G., *Le musée du Conservatoire national de musique. Catalogue descriptif et raisonné de cette collection.* Paris, Didot, 1875, in-8°. [La 2ª edizione - presso lo stesso editore - è del 1884, in-8° ill. e tavole].

Christanowitsch A., *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens, avec dessins d'instruments...* Cologne, 1863, con tavole.

Closson E., *L'instrument de musique comme document ethnographique.* [Sta in: *Le Guide musical.* Bruxelles, 1902, nn. 4-9. Ne fu fatto l'*Estratto,* che trovasi in commercio, come rilevasi dal Catalogo n. 153 di Leo Liepmannssohn di Berlino].

Comettant O., *La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde. Ouvrage enrichi de textes musicaux, orné de 150 dessins d'instruments rares et curieux. Archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'Exposition internationale de 1867. Organisation, exécution, concours, etc.* Paris, Lévy, 1869, in-8°.

Consili D., *Il Poggia-violino. Invenzione meccanica brevettata, applicata al violino dal prof. D. Consili. Brevi cenni sulla utilità di essa sotto il rapporto dell'arte.* Bologna, Azzoguidi, 1879, in-8°. [La stessa in francese e in tedesco].

Corrado A., *Il violino. Accenni storici, estetici, didattici.* Napoli, Tip. del periodico *Diritto e Giurisprudenza*, 1895, in-8°. [Molto elementare].

Coussemaker C. E. E., *Essai sur les instruments de musique au moyen âge* [e] *Instruments à cordes frottées.* [Sta in: *Annales archéologique* del Didron, 1845. Fu tradotto in inglese nel *Journal of the Britsh Archaeological Association,* Vol. II, 1846].

Coutagne H., *Gaspard Duiffoprouckar et les luthiers lyonnais du XVI^e siècle. Étude historique accompagné de pièces justificatives et d'un portrait en héliogravure. Discours de réception à l'Académie de sciences, belles lettres et arts de Lyon* (21 mars, 1893). Paris, Fischbacher, 1893, in-8°. [Opera importantissima sull'invenzione del violino. Vedi questa *Bibliografia* alla voce " Duiffoprugcar ,,].

— *Les instruments à archet au XVI^e siècle d'après un traité de musique récemment découvert:* **Épitome musical des tons, sons et accords ès voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à 9 trous, violes et violons... — Lyon, M. du Bois, 1556.** [Ne è autore **Philibert Jambe de fer,** che musicò i 100 Salmi di Davide. Acquistato dalla Biblioteca del Conservatorio di Parigi in una vendita nel Belgio. Sta in: *Gazzette musicale de la Suisse Romande.* Genève, 14 febbraio, 1895].

Coventry W. B., *Notes on the construction of the Violin.* London, Dulau, 1902, in-8°.

Cozio di Salabue I. A., *Saggio critico sulla liuteria cremonese. Progetto di rettifica ed aggiunta alla biografia cremonese riguardo all suoi celebri fabbricatori d'istrumenti da corda ed arco. Milano, 1823.* [Sta in: **Sacchi F.**, *Il conte Cozio di Salabue...* cit. nella presente *Bibliografia*].

Craig T., *The violin family: The violin, viola, violoncello and double bass. An invaluable companion for every amateur musician, teacher or student, conductor or composer.* London, Smith, 1895, in-f°.

Cremona Society. Exhibition of violes d'amour, books and sundries relating to that instrument... London, 1889, in-8°.

Creuzburg H., *Lehrbuch der Lackierkunst. 10 Aufl. herausg. von R. Tormin.* Weimar, Voigt, 1884, in-8°. [Importante per pratiche istruzioni sulla composizione delle vernici].

Crotto W., *Notes sur les instruments de musique anciens et modernes les plus connus.* [Sta in: *La Fédération artistique.* Bruxelles, 1894-1896].

Daudet A., Vedi **Pillaut L.**, *Instruments et musiciens...*

Davidson P., *The violin: a concise exposition of the general principles of construction, theoretically and practically treated; including the important researches of Savart an Epitome of the lives of the most*

eminent artists and an alphabetical list of violin-makers. Illustrated with lithographic vignette and numerous woodcuts. Glasgow, Porteous Bros. — London, F. Pitman. — Edinburg, J. Menzies. — Aberdeen, L. Smith, 1871, in-8°. |Ci sono altre 4 edizioni, di cui la 5ª (1881) ha nel titolo dicitura differente|.

Day C. R., *The music & musical instruments of Southern India & the Deccan.* London, Novello, 1891, e London & New York, Hipkins & Gibb., 1895, in-f°, con 17 tav. |Compilata su documenti originali e sugli studi di Wm. Jones Willard e dal Rajah Sourindro Mohun Tagore: l'opera è di grande importanza e ricchissima: fra l'altro vi si parla del *Rebab*, una specie di violino con due corde su due piani incurvati|.

De Bricqueville E., *Instruments de musique. Collection De Bricqueville à Versailles.* Paris, Librairie de *L'Art*, 1893, in-16°.

— *Les collections d'instruments de musique du XVᵉ au XVIIIᵉ siècle.* |Sta in: *L'Art.* Paris, 1894|.

— *Un coin de la curiosité. Les anciens instruments de musique. (Le songe d'un collectionneur. Les collections d'instruments de musique aux 16ᵉ, 17ᵉ et 18ᵉ siècles. Les Pochettes des Maîtres de danse. La Harpe de Marie-Antoinette. Les instruments de musique champêtres au 17ᵉ et 18ᵉ siècle. L'Iconographie instrumentale au Musée du Louvre).* Paris, Librairie de *L'Art*, 1894, in-f° ill.

De Burbure L., *Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers, depuis le XVIᵉ siècle jusqu'au XIXᵉ siècle.* Bruxelles, Hayez, 1863, in-8°. (Estratto dal *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Serie 2ª, Vol. XV).

De Gennes. Vedi **Duval-Den'Lex R.**, *Le Quatuor normal.*

De Jan C., *De fidibus Graecorum. Dissertatio...* Berlin, Schade, 1859, in-8°.

De La Fage I. A. L. Vedi **La Fage.**

De Lalande, *Voyage en Italie. Seconde édition.* [La Iª è del 1769]. — Paris, chez la Veuve Desaint, 1786, Voll. 9, in-16°. [Nel 6° vol. è interessante il capitolo: " Du travail des cordes à boyaux et des tanneries... "].

Delgado Castilla A., *El Violin. Apuntes historicos-fisicos de este instrumento y biografias de violinistas célebres.* Madrid, B. Rodriguez Serra, 1902, in-8°, con 2 tav.

De Maupertuis P. L. Moreau., *Sur la forme des instruments de musique.* |Sta in: *Histoire de l'Academie royale des sciences*, a. 1724, pag. 90 e seg., e nello stesso anno delle *Mémoires*, pag. 215 e seg., con 1 tav. Paris, Imp. royale, 1726. L'Accademia di Parigi fino dai primi tempi di sua fondazione aveva incaricato il Carré della descrizione e delle regole per la costruzione di tutti gl'istrumenti

musicali; ma il lavoro non fu condotto a termine, e quanto agli istrumenti ad arco nulla fu fatto. Nella *Storia* e nelle *Memorie* dell'Accademia questa del Maupertius è la prima ricerca liutistica: in essa l'A. tratta della struttura degli strumenti, dicendo che la loro forma è fatta per mettere le fibre del legno a lunghezze tali che consonando con le corde diano maggior corpo e migliore qualità alla voce delle medesime].

De Piccolellis G., *Della autenticità e pregio di taluni strumenti ad arco appartenenti al R. Istituto musicale di Firenze.* [Sta in: *Atti dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze.* Anno XXVII. Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1889].

— *Liutai antichi e moderni: note critico-biografiche.* Firenze, Le Monnier, 1885, in-8°.

— *Liutai antichi e moderni. Genealogia degli Amati e dei Guarnieri, secondo i documenti ultimamente ritrovati negli atti e stati d'anime di S. Faustino e Giovita e di S. Donato di Cremona. Note aggiunte alla I^a^ edizione sui Liutai, pubblicata in Firenze nell'anno 1885.* Firenze, Le Monnier, 1886, in-f°.

— *Origine degli strumenti ad arco in Europa.* Firenze, Le Monnier, 1885, in-8°.

De Pontécoulant L. A., *La musique à l'Exposition universelle de 1867.* Paris, Bureau de l'Art musical, 1868, in-8° ill. [pag. XXXIX: *Fastes principaux du violon*].

— *Musée instrumental du Conservatoire de musique* [*de Paris*]. *Histoires et anecdotes.* Paris, Lévy, 1864, in-16°. [Ha capitoli su: *La vielle de Madame Adelaïde; La vielle de Henri IV; Un violon bavarois; Le violon de Baillot*].

— *Organographie. Essai sur la facture instrumentale. Art, industrie et commerce.* Paris, Castel, 1861, in-8°, Voll. 2 [Il I° vol. ha un cap. sugli *Instruments à cordes* e il II° uno sulla *Lutherie*].

De Machaut G. Vedi **Machaut**.

De Pratis L. Vedi **Sibire** (L'abbé), *La chélonomie...*

Desmarais C., *Archéologie du violon. Description d'un violon historique et monumental* [depositato presso il liutaio Chanot]. Paris, Dentu & Sapia, 1836, in-8°.

Diehl N. L., *Die Geigenmacher der alten italienischen Schule. Eine Uebersicht aller bekannten italienischen Geigenmacher der alten Schule, Charakteristik ihrer Arbeiten, getreue Abbildung der von den Hervorragendsten unter ihnen gebrauchten Zettel in den Instrumenten nebst einer vorausgehenden Abhandlung über den Ursprung der Geige, etc.* Hamburg, Richter, 1864, in-8°. [La 2^a^ ediz. è del 1866; la 3^a^ del 1877. Il Diehl è un liutaio].

Domenjoud J. B., *De la préférence des vis aux chevilles pour les instruments de musique; et un essai sur la manière de changer l'A, mi, la, en tendant ou détendant toutes les cordes à la fois, sans détruire l'harmonie: ce qui donne lieu à des manches d'une forme nouvelle, beaucoup plus commodes que les anciens. Présenté à l'Académie R. des sciences, le 13 Août, 1756.* Paris, Thiboust, 1757, in-8° ill.

Drögemeyer H. A., *Die Geige. Ein Beitrag zur Aufklärung von Herm. Aug. Drögemeyer, Geigenmacher in Bremen.* Bremen, A. Meinhardt, 1891 (2ª ediz. 1892), in-8°. [Ne fu fatta una nuova ediz. a Berlino nel 1903. Importante per la storia della costruzione e per le vernici cremonesi].

Dubourg G., *The violin, being an account of that leading instrument and its mots eminent professors, froms its earliest date to the present time, including hints to amateurs, anecdotes, etc.* London, H. Colburn, 1836, in-8°. [La 2ª ediz. è del 1837; la 3ª, la 4ª e la 5ª uscirono, presso Cock & Simpkin Marshall, rispettivamente nel 1850, 1852 e 1878. Una delle principali opere inglesi sul violino ed ha un eccellente capitolo sulla costruzione degli istrumenti ad arco].

Duiffoprugcar (Was Gaspar) really the first violin-maker? (Translated from the German). New-York, 1892, in-8°, con ritratto, riprodotto da una stampa del 1562. [Varia è la grafia del cognome di questo celebre liutaio, ma il casato dovrebbe essere TIEFFENBRUCKER. *L'Italie* del settembre 1883 dice che egli è l'introduttore in Italia dell'arte di costruire i violini. Il suo più antico violino porta la data del 1510. Ma su questa discussa questione dell'invenzione del violino, e particolarmente sul Duiffoprugcar, vedi **Untersteiner A.**, *L'invenzione del violino...* o l'opera dello stesso: *Storia del violino.* Ivi si parla anche degli studi precedenti, come ad esempio, di quello del **Sacchi F.**, *La prima comparsa della parola violino,* etc.].

Du Moncel Th. Vedi **Boudoin F.**, *La musique historique...*

Dupuich R. [Pseudonimo di **R. Fissore**], *Traité de lutherie ancienne. La côte du violon.* Paris, Fissore, 1894, in-16°. [Più che un trattato, questo volumetto vorrebbe essere un *vademecum* pei commercianti d'istrumenti ad arco, dei quali contiene anche i prezzi approssimativi; ma non è molto pratico. Il *Traité de lutherie...* e *La côte...* sono stampati anche separatamente. Del primo è uscita una nuova ediz. nel 1905].

Du Sommerard E., *Catalogue du Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny.* Paris, 1884. [Contiene la descrizione di molti istrumenti ad arco di scuola italiana e francese].

Duval-Den'Lex R., *Le Quatuor normal.* [Osservazioni sul quartetto

d'archi proposto da DE GENNES con due nuovi strumenti, la " *grande viola* „ e il " *violoncellino* „].

Ehrlich A., *Das Streich-Quartett in Wort und Bild.* Leipzig, 1898, in-8° gr. ill.

— *Die Geige in Wahrheit und Fabel.* Leipzig, Payne, 1900, in-8°. [Assai pratico ed utile; tratta delle qualità dei violini, dei loro prezzi, dei violini celebri e loro possessori; dice ancora quali violini suonino i migliori violinisti viventi].

Einrichtung (Ueber zweckmässige) der Wirbel an der Violin, Bratsche und dem Violoncell. [Sta nella *Gazzetta musicale di Lipsia,* Anno III, pag. 781].

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers publié par une societé des gens de lettre. Lausanne, 1791, in-8° gr. Voll. 72, con 3 voll. di tav. [Della medesima opera vi è anche un'edizione di Parigi del 1751 e una di Neuchâtel del 1765, in 17 voll. e 11 voll. di tavole ordinate da Diderot e D'Alembert. Nel 1784, presso Panckoucke a Parigi e presso Plomteux a Liegi, fu fatta una tiratura speciale delle Tavole del 3° vol. col titolo *Instruments de musique* e *Lutherie*].

Engel C., *Researches into the early history of the Violin Family.* London, Novello, 1883, in-8° ill. [Eccellente opera].

— *A descriptive catalogue of the musical instruments in the South Kensigton Museum. Preceded by an Essay on the History of musical instruments. Second edition.* London, Eyre and Spottiswoode, 1874 (La 3ª ediz. Chapman, 1881), in-8° ill., con tav. *(Science and art department of the Commitee of council on education South Kensigton Museum).* [Opera di molta importanza storica].

— *Musical instruments* [del " South Kensigton Museum „]. London, Chapman, 1875, in-8° ill,

Engl R., " *Oesterreich's Cremona* „. *Ein kurzgefasster Ueberblich über die Enstehung weitere Entwicklung, sowie über gegenwärtige Bedeutung der Musik-Instrumenten-Industrie in der Stadt Schönbach bei Eger in Böhmen. Auf Anregung des Genossenschafts-Vorstehers Cart Köhler verf (Zugleich m. engl. Uebersetzung).* Schönbach b/Eger, Weigend Dux (Genossenschaft der Musikinstrumentenhändler), 1897, in-8° gr. [L'industria della liuteria a Schönbach sorse verso la metà del XVI secolo: ora la città intera si può dire formata di liutai, poichè i suoi 3700 abitanti sono per la maggior parte impiegati nelle fabbriche d'istrumenti ad arco, che formano l'unica grande industria del paese].

Ernst F. A., *Ueber den Bau der Geige.* [Sta nella *Gazzetta musicale di Lipsia,* Anno VII (1804), pag. 49. L'A. era violinista e liutaio].

Faradoni M. Vedi **Griselini F.**, *Dizionario delle arti...*

Fardely T. Vedi **Otto J. A.**, *Ueber den Bau... der Geige...*

Fanart L. S., *Rapport lu à l'Académie nationale de Reims dans sa séance publique du 3 Août 1876... sur les violons de* M. ÉMILE MENNESSON, *luthier à Reims.* Reims, imp. coopérative, in-8°. [Interessante per la moderna costruzione del violino].

Fecit P., *L'industria cremonese manifatturiera e agricola e l'Esposizione universale di Parigi dell'anno 1867. Relazione.* Cremona, Ronzi e Signori, 1873, in-8°. [Il capitolo "**Violini**" occupa le pag. 58-67, ed era già stato pubblicato nella *Strenna cremonese* del 1870, sotto il titolo: *Il violino è cremonese*].

Ferrari Moreni G. F., *Intorno un violino ed un violoncello ornati di scolti allegorici intagli per opera del valente artista Domenico Galli da Parma, esistenti nella R. Galleria Palatina di Modena. Descrizione con note ed appendice letta nell'adunanza tenutasi il 21 gennaio 1861 dalla R. Accademia di scienze, lettere ed arti in Modena dal socio archivista Ferrari Moreni conte Giov. Francesco.* [Vignetta allusiva]. Modena..... [Nelle *Memorie* di questa Accademia tale *Descrizione* apparve soltanto in riassunto sotto il motto: "*Cur somno inerti deseram patriae decus?*". Il Valdrighi (Suppl. V della *Nomocheliurgografia*) ne ha pubblicato parecchie parti: il resto è inedito].

Fétis F. J., *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius, précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet et suivi d'analyses théoriques sur l'archet et d'une notice sur Fr. Tourte, auteur de ses derniers perfectionnements.* Paris, Vuillaume, 1856, in-8° gr. [I documenti e le memorie messi insieme dal Fétis erano stati raccolti dal liutaio Vuillaume. Ne esiste una traduzione inglese fatta da J. BISHOP e pubblicata a Londra presso R. Cocks, nel 1864].

— *Exposé historique de la formation et des variations de systèmes dans la fabrication des instruments de musique.* Paris, Imp. impériale, 1856, in-4°.

— *Exposition universelle de Paris, 1867. Rapport du Jury internationale (Vol. II^e, Groupe II^e, Classe 10: Instruments de musique* [pagine 266-274: *Instruments à archet*]. Paris, 1868, in-8°. [Vedi sullo stesso soggetto: **Gallay J.**].

Fiddlers's (The) hand-book and technical guide to buying, selling, making, repairing, dealing [sic], *preserving and playing the Fiddle and all stringed instruments played with the bow.* London, A. Cary, [1889], in-8°. (Estr. dal *Dictionary of the Fiddle* di W. HOE).

Filippi A., *Sopra alcune questioni della liuteria italiana: Memoria.* [Sta in: *Atti dell'Accademia del Regio Istituto musicale di Firenze.* Anno XXIX. Firenze, tip. Galletti e Cocci, 1891, in-8°].

Fissore R., *La lutherie.* Paris, J. Fissore, 1901-1904, in-8°. Voll. 2.

— *Les maîtres luthiers. Nouvelle côte des violons.* Paris, Virolet, 1900, in-8°.

— Vedi **Dupuich R.**, *Traité de lutherie...*

Fleming J. M., *Old violins and their makers: including some references to those of modern times.* London, Upcott Gill., 1897, in-8°, ill. [Nuova edizione (la 1ª è del 1883 e la 2ª del 1890) di questa opera interessante e pratica, ricca di indicazioni utili alla storia ed al commercio; elegante e ricca d'illustrazioni].

— *The fiddle fancier's guide a manual regarding violins, violas, basses and bows of classical and modern times together with biographical notices and portraits of the most famous performes on these instruments.* London, Haynes & Foucher, 1892, in-8°.

— *The Stradivarius violin* " The Emperor ". London, Hart, 1891, in-8°.

Fleury E., *Les instruments de musique sur les monuments du moyen âge du département de l'Aisne* [Sta in: *Antiquités et monuments du département de l'Aisne,* Anno 1882, pag. 34. Laon, 1882, in-8°].

Folegatti E., *Storia del violino e dell'archetto, relativo maneggio di essi, con alcune pratiche osservazioni ed aggiunte.* Bologna, Fava e Garagnani, 1873; in-16°, con una tav. [La 2ª parte di quest'opera (pubblicata presso la stessa tipografia nel 1874) ha per titolo: *Il violino esposto geometricamente nella sua costruzione. Della preponderanza nella musica d'insieme e della necessità dello studio del quartetto dell'orchestra: dei sonatori e del direttore d'orchestra, con molte pratiche osservazioni ed aggiunte.* — L'entusiasmo prende spesso in quest'opera il sopravvento sulla critica].

Forino L., *Il violoncello, il violoncellista ed i violoncellisti.* Milano, Hoepli (tip. Allegretti), 1905, in-16°. (Manuali Hoepli).

Forster S. A. Vedi **Sandys W.**, *History of the Violin.*

Foschini G., *La musica all'Esposizione generale italiana di Torino: 1898.* [Sta in: *Rivista musicale italiana.* Torino, anno V, 1898. A pag. 828 e seg. si parla dei liutai espositori: EUGENIO DEGANI di Venezia, LEANDRO BISIACH di Milano, EUGENIO ROCCA di Genova, VALENTINO DE ZORZI di Firenze, GIOVANNI DESANTIS di Roma, GIORGIO GATTI di Torino, LUIGI e GIUSEPPE PAGANINI di Forlì, PIETRO MESSORI di Modena, ENRICO ROSSI e Figlio di Pavia, LODOVICO CAPELLI, CARLO BRUNO, MARENCO-RINALDI di Torino, MARCHETTI di Cuorgnè e FELICE OLIVERI di Torino; quest'ultimo un dilettante di liuteria, il quale ha introdotto modificazioni nella costruzione e forma dei violini e dei violoncelli].

Foucher G.: *Repairing, Restoring, and Adjustment of the Violin.* London, 1896.

— *Treahie on the history and construction of the Violin.* London, 1877.

Francesco da Firenze. Vedi **Sacchi F.**, *La prima comparsa della parola violino...*

Fry G., *The warnishes of the italian violin makers of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries and their influence on tone.* London, Stevens & Sons, 1905, in-8°. [Lo scopo dell'A. è l'applicazione della vernice in rapporto al suono del violino. Egli parla delle antiche vernici e sul modo di farle a base di resina e termentina. L'A. cerca di risolvere l'ardua questione della vernice quale sostanza chimica con l'applicazione del colore. Il grande segreto contro cui pare s'infranga la scienza per dar posto alla genialità dell'arte sta appunto tutto nella difficoltà di tale applicazione].

Frizzi B., *Dissertazione divisa in lettere sulla portata dei musicali stromenti con matematiche analoghe riflessioni.* Trieste, 1802, in-16°.

Fuertes M., *Historia de la musica española desde la venedia de las Fenicios, hasta el año 1850.* Madrid, 1855. [A proposito del *Rabé* arabo, da cui *Rabaquet*, nome con cui alcune contrade della Catalogna chiamano anche al presente il violino].

Fürstenau M. Vedi **Berthold T.**, *Die Fabrikation...*

Forster S. A. Vedi **Sandys W.** e **Forster S. A.**, *History of the Violin...*

Gabler M, *Abhandlung vom Instrumentalton.* Ingolstad, 1776, in-4°.

Gallay J., *Exposition universelle de Vienne en 1873. France: Commission supérieure. Rapports. (Vol. III: Instruments de musique à archet).* Paris, Impr. Nationale, 1875, in-f°.

— *Les instruments à archet a l'Exposition universelle de 1867.* Paris, Autore (Jonaust), 1867, in-8° [Vedi sullo stesso soggetto: **Fétis F. J.**].

— *Les instruments des écoles italiennes: catalogue, précédé d'une introduction et suivi de notes sur les principaux maîtres.* Paris, Librairie des Bibliophiles (Gand & Bernardel), 1872, in 16°.

— *Les luthiers italiens aux XVII^e et XVIII^e siècle. Nouvelle édition du Parfait luthier de l'abbé* Sibire, *suivie de notes sur les maîtres des divers écoles.* Paris, Académie des Bibliophiles, 1869, in-8°.

— Vedi **Jacquot É. Ch. A.**, *La musique en Lorraine...*

Ganassi del Fontego, *Regola Rubertina che insegna a sonar de viola d'archo tastada* (Venezia, 1542). Vedi **Sacchi F.**, *La prima comparsa della parola violino...*

Gandolfi R., *Appunti intorno agli strumenti ad arco, compilati ad uso delle scuole del R. Istituto musicale di Firenze.* Firenze, Tip. Galletti e Cocci, 1887, in-8°.

Garzoni T., *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo.* Venezia, M. Miloco, 1665 [Ne esistono anche altre ediz.], in-4°. [Il Discorso CXXXVI tratta *De' fabricatori d'instromenti da suonare* e nell'*Annotatione* di questo capitolo cita *circa gl'instromenti da suonare l'Officina del Testore & quella del Barbarana*; nè questi autori, nè il Garzoni stesso sono direttamente utili al nostro scopo; si citano qui solo pel lato storico, come si può citare medesimamente l'opera di LORENZO PIGNORIO, *De servis* e quella di VIRGILIO POLIDORO, *De gli inventori delle cose*, nelle quali si trovano capitoli e illustrazioni sugl'istrumenti].

Geheimniss (Das cremoneser). [Sta in: *National Zeitung* di Berlino; marzo, 1885. Buon articolo sulle classiche vernici].

Geigen (Wie cremoneser) gemacht wurden. Ein verlorenes Geheimniss wieder aufgefunden. [Sta in: *Signale* (dicembre, 1884 e febbraio, 1885). Lipsia. Tradotto in inglese, sta in: *The Musical World*, 1885].

Geigenzettel alter Meister von XVI bis zur Mitte de XIX Jahrhunderts. Enthaltend auf 34 Tafeln in photographischer Reproduction über 400 Geigenzettel. Leipzig, P. de Wit, 1902, in-4°.

Gemünder G., *Contradictions on the alleged discovery of the " Lost Secret " of the Cremona violins, claimed by prof.* HENRY SCHRADIECK. Orange N. Y., Chronicle Job printing office. (Estr. dal *New York Musical Courier*).

— *Fortschritte im Violinbau sowie interessante Aufklärungen über die Violin-macherkunst, deren Kritiker und über Violinen im Allgemeinen.* Astoria, Autore, 1880, in-8°. [Nel 1881 l'editore la ristampò in inglese].

— *Violins and their manufacture.* [Sta in: *The Gallaxy* (New York), Vol. X (1870)].

Gerle H., *Musica Teusch, auf die Instrument der grossen und kleinen Geygen, auch Lautten, welcher maszen die mit Grundt und art jrer Composition auz dem Gesaugin die Tablatur zu ordnen und zu setzen ist, sampt verborgener application und Kunst, Darynen ein Liebhaber un Anfenger berürter Instrument so dar zu Lust und neygung tregt, on ein sonderlichen Meyster mensürlich durch tegliche ubung leichtlich begreiffen und lernen mag, vormals im Truct und ytso durch Hans Gerle, Lutinist zu Nuremberg auszgangen. 1532.* Nuremberg, J. Formschneyder, 1532, in-4° obl. [Rarissima opera di cui non si conoscono che due esemplari completi. Quello di Berlino e quello del British Museum. Per quanto questo sia un lavoro riguardante piuttosto l'intabulatura che la costruzione, tuttavia si cita qui perchè non v'ha trattato di liuteria che non lo ricordi. L'A. (secondo il Grillet) è forse figlio dell'omonimo (1461-1526), che è il più antico liutaio tedesco].

Geschichte (Zur) und theorie der Bogeninstrumente. [Sta in: *Blätter fur Musik, Theater und Kunst.* Anno V (1859), maggio-luglio. Vienna].

Gibertini A. Vedi **Pancaldi C.**, *Progresso italiano nella costruzione del violino...*

Gilhofer J., *Das Büchlein von der Geige. Geschichte und Charakteristik der Violine. Nebst einer gründlichen Anweisung, wie sich jeder Spieler selbst sein Instrument verbesseren und in gutem Zustande erhalten könne.* Vienna, C. Fritz [1885], in-16°. [Un' altra ediz. è del 1897: Pressburg, Natali].

Glareanus H., *Dodecachordon.* Basileae, H. Petri, 1547, in-f° picc. ill. [Fra l'altro contiene una minuziosa descrizione della *Tromba marina,* intorno al maneggio della quale il celebre violoncellista Bertault de Valenciennes studiò, traendone applicazioni pel violoncello].

Goffrie C., *The violin. A condensed history of the violin; its perfections and its famous makers. Importance of Bridge and Sound-post arrangement.* Philadelphia, André, 1879, in-8°. [Titolo promettente più di quanto mantenga, essendo un opuscolo più che superficiale].

Gossec C., Vedi *Observations sur les cordes...*

Grattarolo B. Vedi **Tomacelli F.**, *Fortunopoli.*

Gretschel H. Vedi **Wettengel G. A.**, *Vollständiges, theoretisch-prachtisches auf Grundsätze der Akustik...*

Grillet L., *Les ancêtres du violon.* [Studio storico-critico assai diligente sugli antichi strumenti a corda e loro derivati. Sta in: *Le Menestrel.* Paris, 1895, nn. 9-12. Questo studio ha il suo ampio svolgimento nell'opera in 2 Voll. dello stesso A. *Les ancêtres...*].

— *Les ancêtres du violon et du violoncelle. Les luthiers et les fabricants d'archets. Préface de Th. Dubois.* Paris, Schmid, 1901, in-8° ill., Voll. 2. [Opera riccamente illustrata da 194 figure e da 400 facsimili di *cartellini* dei principali liutai d'Europa e d'America].

— Vedi **Imbert H.**, *Les ancêtres...*

Griselini F., *Dizionario delle arti e mestieri, compilato innanzi da Francesco Griselini ed ora accresciuto dall'Ab. Marco Faradoni.* Venezia, M. Fenzo, 1769, in-8°, Voll. 18. [Contiene l'articolo *Liutiere*].

Griveau M., *Les instruments de musique étudiés dans leur forme au point de vue pittoresque et décoratif.* [Sta in: *Rivista musicale italiana* - Torino - Vol. VII, pag. 311 e seg., 1900. Questo studio è un estratto anticipato dell'*Arts du décor* dello stesso A].

Grivel V., *Vernis des anciens luthiers d'Italie perdu depuis le milieu du 18e siècle, retrouvé par V. Grivel, artiste à Grenoble.* Grenoble, 1867, in-8°.

— Vedi *Société de statistique...*

Grossmann M., *Verbessert das alter und vieles Spielen wirklich den Ton und die Ansprach der Geige?* Berlin, Verlag der " *Deutschen Instrumentenbau-Zeitung* „, 1904, in-8°. [Sostiene la tesi che non è il tempo quello che dà la voce agli istrumenti, ma la perfezione della loro costruzione; adduce importanti argomenti scientifici].

Guillaume de Machaut. Vedi **Travers É.**, *Les instruments de musique...*

Guillemin A., *Les applications de la physique aux sciences, à l'industrie et aux arts.* Paris, 1874, in-f°. [Pagine 131-138: *Le violon*: pagine 138-141: *Instruments à archet de la famille du violon.* Ve n'è una traduzione inglese fatta da NORMAN LOCHYER. London, 1877].

Hänsel J. A., *Ueber den Bau der Violin.* [Sta nella *Gazzetta musicale di Lipsia,* Anno XIII, pag. 69. Intorno all'Hänsel vedi la stessa *Gazzetta*, vol. XVIII, gennaio, 1811, secondo la quale vuolsi che egli sia l'inventore di un violino di nuova forma].

Haidecki A., *Die italienische Lira da braccio. Eine Kunst-Historische Studie zur Geschichte der Violine nebst eine Anhang mit Nachrichten über einige der ältesten Violenbauer.* Mostar, V, M. Radovic, 1892, in-8°. [L'A. fa derivare il violino dalla *Lira da braccio*, sorta in Italia verso il 1490].

Hand-book of the violin: its theory and practice. London. H. G. Clarke. 1843, in-16°. [Il I capitolo tratta della costruzione del violino e della scuola cremonese].

Hand L., *How to make a fiddle.* Chicago, Drake, 1903, in-8°.

Hanslick F., *Oesterr. Bericht über die internationale Ausftellung in London 1862.* Wien, 1863. [In questa, come nell'altra relazione sull'Esposizione di Parigi: *Bericht über die Weltausstellung zu Paris in Jahre 1867,* l'A. parla, fra altro, molto favorevolmente del Villaume].

Hart G., *The violin: its famous makers and their imitators...* London. Dulau, 1875. [Altre ediz. londinesi sono del 1880 e del 1887: in quest'anno abbiamo anche un'ediz. dello Scribner di New York. Fra le molte traduzioni citeremo quella francese: *Le violon, les luthiers célèbres et leurs imitateurs. Trad. de l'anglais par A. Royer.* Paris, Schott, 1886, in-8° ill. L'A. ci avverte che il suo libro è frutto di esperienza personale essendo egli liutaio fino da giovinetto ed avendo avuto relazione amichevole con alcuni dei più grandi artisti ed intenditori contemporanei. Distingue il carattere delle varie scuole. tratta della fabbricazione delle corde, dei collezionisti ecc. È una delle più importanti opere del genere].

Haweis H R., *My musical life.* London. W. H. Allen. 1884. in-8°. [Il 3° Libro è intitolato **Cremona** e, si capisce, è tutto dedicato ai classici strumenti].

Haweis H. R., *Music and morals.* London, Daldy & Isbister, 1875 [6ª ediz.], in-8°. [Pagg. 367 e seg. Storia, fabbricazione e fabbricatori d'istrumenti ad arco].

— *Old violins.* London, Longmans, 1898, in-8°. *(Collector Series).* [L'A. aveva trattato lo stesso argomento nella *Contemporary Review* del 1872 (dicembre), Vol. XXI].

Healy. Vedi **Lyon** *and* **Healy's** *Catalogue...*

Heim E., *Neuer Führer durch die Violin-Literatur.* Hannover, Oertel, 1889.

Hepworth W., *Information for players owners and makers of bow-instruments.* London, 1899.

Heron-Allen E., *De fidiculis bibliographia: bein an attempt towards a bibliography of the violin and all other instruments played with a bow in ancient and modern times.* London, Griffith Farran, 1890-'94, in-8°, con tav. [Un'opera magistrale, ricca di coscienziose ricerche, fonte preziosa di studi; in Italia pochi fortunati e pochissime biblioteche la possiedono].

— *Opusculae* [sic] *fidicularum. N. I: The ancestri of the violin... Part I: The origin of the violin. Part II: The Welsch Crwth.* London. Autore (Mitchell & Hughes), 1882, in-8° [Di questo, come dei seguenti opuscoli, fu fatta anche un'ediz. di lusso. Il n. 2 ha questo titolo: *De fidiculis. Opuscolum II. Hodges against Chanot: being the history of a celebrated case, collected from the newspapers and from personal observations, and annoted. Part I: Biographical* [Intorno ai Bergonzi, Chanot, Pressenda, Hill e Hart]. *Part II: Cause of action. Part III: The trial. Part IV: The opinions of the press.* Id. id., 1883. Il n. 3: *De fidiculis opuscula. Opusculum III: Libri desiderati: prolegomena to " De fidiculis bibliographia "* (New York, 1888; 2ª e 3ª ediz. London, 1890). Il n. 4: *De fidiculis*, ecc. è diviso in 4 parti: *I. The violin; II. Nicolò Paganini and his Guarnerius; III. Early violin schools; IV. Old violin frauds.* London, 1890].

— *Violin making as it was and is; being a historical, practical and theoretical treatise on the science and art of violin-making, for the use of violin-makers and players, amateur and professional... With upwards of 200 illustrations by the Author... Preceded by an essay on the violin and its position as a musical instrument.* London, Ward & Lock, 1884, in-8°. [La 2ª ediz. è del 1885 e vi è pure una edizione di lusso].

Hervé A., *Rapports sur l'Exposition de 1878. La musique, instruments et méthodes.* Paris, Lacroix, 1879, in-8°. (Estrait des *Études sur l'Exposition).*

— Vedi **Boudoin F.**, *La musique historique...*

Hill W. E., *Antonio Stradivari: his life and work* (1644-1737). London, Hill, 18..., in 8°. [I fratelli HILL vengono da famiglia di liutai: fra questi JOSEPH HILL è noto pe' suoi eccellenti violoncelli].

— *The Tuscan, a short account of a Violin by Stradivari, dated 1690.* London, Hill, 1889, in-8°, 1ª e 2ª ediz. (la 3ª è del 1891). [È un violino Stradivario, già appartenuto alla Corte Medicea e passato poi in possesso della casa Hill].

— *Gasparo da Salò and his predecessors.* London, Hill, 18..., in-8°.

— *Violins and their makers. Illustrations. Serie I.* London, *Hill & Sons,* 1893, in-f°. [Portfolio con fotoincisioni relative agli Stradivari, Guarneri, Stainer, Maggini, Gasparo da Salò, ecc.].

— Vedi **Huggins M. L.**, *Gio. Paolo Maggini...*

Hipkins A. J., *Cantor lectures on musical instruments; their construction and capabilities.* London, W. Trounce, 1891, in-4°. (Estr. dal *Journal of the Society of arts.* Luglio-agosto, 1891). [Interessante].

— *Musical instruments.* London, Black, 1887, in-f°, con 50 tav.

Hirsch A. Vedi **Kircher A.**, *Musurgia universalis...*

Hoe W., *A dictionary of the Fiddle and other stringed instruments played wid the bow by William Hoe.* London, W. Kent, [1884], in-8°.

— Vedi *Fiddler's (The) hand-book...*

Hoffmann R., *Führer durch die Violin-Literatur.* Leipzig, Zimmermann, 1905, in-8°.

Horstig O. L. Vedi **Sprengel P. N.**, *Handwerke...*

Hübner J. G. Vedi **Bagatella A.**, *Regole per la costruzione dei violini.....*

Huggins M. L., *Gio. Paolo Maggini: his life and work; compiled and edited from material collected and contributed by W. E. Hill and his sons William, Arthur & Alfred Hill.* London, Hill, 1892, in-8°.

Imbert H., *Les ancêtres du violon et du violoncelle.* [Sta in: *Le Guide musical.* Bruxelles, 1901, nn. 8-9. Vedi **Grillet L.**, *Les ancêtres...*].

Instruments de musique et lutherie (d'art du faiseur). [Un vol. in-4°, che fa parte della *Collection des arts-et-metiers*, Vol. IV, parte I. Vedi anche la voce: *Encyclopédie*].

Jacquot É. Ch. A., *Guide de l'art instrumental. Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes, indiquant tout ce qui se rapporte aux différents types d'instruments en usage depuis l'époque la plus reculée jusqu'à nos jours, orné de 30 dessins.* Paris, Fischbacher, 1886, in-8° gr.

— *Les Médard, luthiers lorrains.* Paris, Fischbacher, 1896, in-8° gr.

— *Essai de répertoire des artistes lorrains. Les musiciens, etc.* Paris, Fischbacher, 1904, in-8°.

Jacquot É. Ch. A., *La musique en Lorraine. Étude rétrospective d'après les archives locales, précédée d'une introduction par J. Gallay*, 2ᵉ édit. Paris, Quantin, 1882, in-8°.

Jan (De) C. Vedi **De Jan C.**

Janinet, *Mémoire sur un nouveau mode* [sic] *de construction des tables de résonnance des instruments à cordes et à archet.* [Sta in: *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale* (Parigi), 1850. Nella stessa annata fu pubblicato il *Rapport fait par* M. BENOIT *au nom du comité des arts mécaniques sur une Mémoire* [questa] *de M. Janinet relatif à la lutherie*].

Kalm A., *Geigen und Geigenkauf.* [Sta in: *Neue Musik-Zeitung.* Stuttgart-Leipzig, 1901, nn. 1-2. Notizie interessanti sul commercio degli strumenti ad arco].

Kerris., *Rapport sur les violons, altos et violoncelles de M. Lapaix.* [Sta in: *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale,* 1848].

Kraus A., *Catalogo della collezione etnografico-musicale Kraus in Firenze. Sezione strumenti musicali.* Firenze, Landi, 1901, in-8°, con 1 tav.

Kircher A. *Phonurgia nova, sive Conjugium mechanico-physicum artis et naturae paranympha-phonosophia concinnatum; qua universa sonorum natura, proprietas, vires effectuumque prodigiosorum causae, nova et multiplici experimentorum exhibitione enucleantur...* Campidonae, Dreherr, 1673, in-f° ill.

— *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta.* Romae, 1650, in-f° ill., Voll. 2. [Opera divenuta assai rara. Ne esiste una traduzione tedesca di A. HIRSCH (Halle, 1662), ma di poco valore].

Klaar K., *Zeitschrift des Ferdinandeums.* Innsbruck, 1898, in-8°. [Vi si parla della nomina di Giacomo Stainer a liutaio titolare dell'arciduca Ferdinando Carlo, governatore del Tirolo].

Kufferat M., *Les instruments de musique à l'Exposition national Belge.* Paris, Fischbacher, 1881, in-8°.

Küppers P., *Ein Beitrag zur Geschichte des Musik-Instrumentenmacher-Gewerbes mit besond: Rücksicht auf Leipzig...* Leipzig (tip. Geibel in Altenburg), 1886, in-8°.

La Fage (De) J. A. L., *Quinze visites musicales à l'Exposition universelle de 1855.* Paris, Vardif, 1856; in-8°. [Il capitolo intorno al *Violino eolico* è di G. E. ANDERS. L'opera del La Fage è importante per la grande autorità del suo A.].

Lalande (De), Vedi **De Lalande**, *Voyage en Italie...*

Lanfranco G. M., *Scintille di musica.* Brescia, 1533 (un'altra ediz. è del 1534), in-4°. [Parla di costruttori d'istrumenti, ma non della

costruzione dei violini, come erroneamente asserisce il Fétis. Vedi in proposito questa *Bibliografia* alla *Voce:* **Sacchi F.**, *La prima comparsa della parola violino...*].

Lavoix fils H., *La musique dans l'ymagerie du moyen âge. Avec 4 grandes planches* [rappresentanti specialmente istrumenti, fra cui Viole, ecc.]. Paris, Baur, 1875, in-4°.

Lawson W. E. Vedi **Schebek E.**, *Der Geigenbau in Italien...*

Le Blanc H., *Defense de la basse de viola contre les entréprises du violon et les prétentions du violoncelle.* Amsterdam, P. Mortier, 1740, in-16°. [Curiosa e celebre opera di un bizzarro ingegno. Nella 3ª parte si parla della costruzione degli strumenti ad arco].

Leftwich F. S., *Violins and violin-creators.* [Sta in: *The Strand Musical Magazine.* Vol. IV, n. 23].

Lindley R., Vedi **Wasielewski (Von) I. W.**, *Das violoncel...*

Lissajous, *Les violons de Morisseau.* [Sta in: *Bulletin de la Societé d'encouragement pour l'industrie nationale,* 1864].

Livi G., *Gasparo da Salò e l'invenzione del violino. Da documenti inediti.* [Sta in: *Nuova Antologia.* Roma. Vol. CXVIII, 15 agosto 1891. Lavoro serio ed importante. Ne fu fatto l'estratto].

— *I liutai bresciani: nuove ricerche.* Milano, Ricordi, 1896, in-16°. (Estr. dalla *Gazzetta musicale di Milano,* 2° semestre 1895).

Lochyer N. Vedi **Guillemin A.**, *Les applications de la physique...*

[**Lombardini P.**], *Cenni sulla celebre scuola cremonese degli stromenti ad arco, non che sui lavori e sulla famiglia del sommo Antonio Stradivari.* Cremona, Della Noce, 1872, in-8°.

Lozzi C., *I liutai bresciani e l'invenzione del violino: da nuovi documenti.* Milano, Ricordi, 1891, in-8°. (Estr. dalla *Gazzetta musicale di Milano*).

Luke H., *A mystery solved* [e] *Cremona violins.* [Sta in: *The Standard,* febbraio, 1887].

Lütgendorff W. L. F., *Die Geigen-und-Lautenmächer vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Frankfurt a. M., Keller, 1905, in-8° gr.

Luthomonographie historique et raisonnée, ou Essai sur l'histoire du violon et sur les ouvrages des anciens luthiers célèbres du temps de la Renaissance, par un amateur [il principe Nicola Youssoupoff]. Francfort-sur-Mein, Jugel, (stampato a Monaco), 1856, in-8°, con 4 tav. [La 5ª ediz. (Paris, J. Bonhoure) porta il nome dell'A].

Luscinius O., *Musurgia, seu praxis musicae, illius primo quae instrumentis agitur ratio ab Ottomaro Luxinio* [**Luscinius** è la traduzione latina del tedesco Nachtigall] *duobus libris absoluta...* Argentorati, Scotto, 1536, in-4° obl.

Luzi E., *Giuseppe Odoardi o Il Villano d'Ascoli Piceno. Lettura ai*

giovani delle scuole rurali. Ascoli-Piceno, Tip. Cesari, 1872, in-8°. [L'Odoardi, noto in arte col' nomignolo di *Villano d'Ascoli*, si rese nel secolo XVIII celebre liutaro non pure nelle Marche, ma anche presso i Tedeschi. Nel 1850 un violino del *Villano* fu venduto a Teramo per un paio di buoi!... Fu pure fabbricatore di violini suo nipote Antonio Odoardi, detto *Il Lanaro*].

Lynd W., *A popular account of ancient musical instruments and their developement, as illustrated by typical exemples in the Galpin collection... at Hatfield, Broad Oak Essex.* London, Clarke, 1897, in-8° ill. [Utile non solo ai fabbricatori ma anche ai suonatori, è diretto a scopi pratici].

Lyon *and* **Healy's** *Catalogue of their Collection of rare old violins: 1896-97.* Chicago, Lakeside Press, 1897, in-16°. [I compilatori vorrebbero dimostrare che i prezzi dei violini antichi sono generalmente esagerati e che essi possono dare un buon violino antico (garantito) della loro collezione per 25, 50 e 75 dollari. Questo catalogo è preceduto da uno schizzo storico sugli antichi liutai].

Machant (De) G. Vedi **Travers É.**, *Les instruments de musique...*

Mahillon V. Ch., *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles; précédé d'un essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes.* Gand, Typ. Annoot-Braeckman, 1880-86 (2ª ediz., Hoste, 1893-'96), in-8°, Voll. 2. [Nel 1901 il Catalogo fu proseguito. Vedi la *voce* **Catalogue** ed anche il *Catalogo* dello SNOECK].

— *Éléments d'acoustique musicale et instrumental, comprenant l'examen de la construction théorique de tous les instruments de musique en usage dans l'orchestration moderne.* Bruxelles, C. Mahillon, 1874, in-8°.

Maigne W. Vedi **Maugin J. C.**, *Manuel du luthier...*

Mailand E., *Découverte des anciens vernis italiens employés pour les instruments à cordes ed à archets.* Paris, Imp. Lahure, 1859, in-8°. (*Bibliothèque des professions industrielles et agricoles. Série G., n. 17*): 2ª ediz. Paris, E. Lacroix, 1874.

Maine. Vedi **Maugin** *e* **Maigne**.

Mandelli A., *Nuove indagini su Antonio Stradivari.* Milano, Hoepli (Tip. U. Allegretti), 1903, in-8° ill., pagg. XV-126 ill., con 4 facsimili e il ritr. dello Stradivari di E. Hamman. [Importantissima opera biografica, ricca di documenti].

Martini pª **G. B.**, *Strumenti musicali dei secoli XVI e XVII.* [Manoscritto autografo esistente nel Liceo musicale di Bologna].

Maugin J. C., *Manuel du Luthier, contenant: I. La construction intérieure et extérieure des instruments à archet, tels que Violons, Altos,*

Basses et Contrebasses; II. La construction de la Guitare; *V* [sic]. *La confection de l'Archet. Ouvrage orné de figures.* Paris, Roret, 1834, in-16°, con 2 tavole. [La 2ª edizione ha la collaborazione di W. Maigne ed è pubblicata nella famosa collezione *Manuels-Roret* con questo titolo: *Nouveau Manuel complet du Luthier contenant la construction intérieure et extérieure des instruments à archet tels que le Violon, l'Alto, la Basse et la Contrebasse, ainsi que celle de la Guitare; et traitant de la confection de l'Archet, de la fabrication des Cordes harmoniques employées par le luthier, et de la fabrication des diverses cordes, dites à boyaux, employées dans l'industrie.* Paris, Roret, 1869, in-16°, con 2 tav. L'ultima ediz. è del 1894].

Maupertuis. Vedi **De Maupertuis**.

Mayson W. H., *Violin making.* London, Strad Libr., 1902, in-8° ill.

Mazzoldi M., *Per la fabbricazione degli strumenti ad arco.* [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano*, 1896, n. 49. [È la recensione di una opera inedita dell'ing. Pietro Caminati, prof. al R. Istituto tecnico di Mantova, premiata con medaglia d'oro alle esposizioni di Parma e Palermo — 1892 e 1895, che tratta di una nuova curva fonica da darsi al contorno degli istrumenti ad arco, per rendere il suono armonioso, pieno, robusto e della medesima qualità in tutte le corde].

Mennesson E. Vedi **Fanart L. S.**, *Rapport lu à l'Académie nationale de Reims...* [Il Mennesson era liutaio].

Mersenne M., *Harmonicorum instrumentorum libri IV, in quibus fuse satis agitur de monochordis, variisque citharis, barbitis, lyris, tubis; clavichordiis... atque tympanis. Authore Marino Mersenno.* Lutetiae-Parisiorum, G. Baudry, 1636, in-f° ill. [Opera importantissima dal lato storico e riccamente illustrata. La R. Biblioteca Universitaria di Pisa ne possiede un esemplare, riunito all'altra opera dello stesso autore *Harmonicorum libri* sotto il titolo generale *Harmonicorum libri XII in quibus agitur de sonorum natura, etc.* L'esemplare pisano è pregevolissimo perchè contiene gran numero di postille marginali autografe del Doni. Di quest'opera l'A. ha fatto la traduzione francese. Ottime e particolareggiate ne sono le due descrizioni inserite nella 4ª e nella 5ª ed. del *Manuel du libraire* del Brunet].

Meugy A., *Quelques observations sur l'art du violon.* Paris, F. Didot, 1888, in-8°.

Miggé O., *Das Geheimniss der berühmten italienischen Geigenbauer ergründet und erklärt.* Francfort sur Meine, Standt, 1894, in-8°, con ritratto. [Dopo un'introduzione storica sui celebri fabbricatori, l'A. accenna ai risultati negativi dei costruttori moderni: dice che la

maggior parte dei dati dei manuali di liuteria è erronea; poi passa a fissare le proporzioni del violino mettendo in relazione le misure col volume d'aria della cassa, ecc.; e viene finalmente al *Segreto,* che consiste nell'applicazione della vernice. Essendo l'elasticità del legno il principale fattore della perfetta sonorità, la vernice deve essere data al coperchio quando esso non è ancora attaccato alle fasce, per la ragione che una tavoletta tenuta curva tende ad irrigidirsi sotto l'azione della verniciatura, e si mantiene elastica se verniciata nello stato naturale. L'A. dice inoltre che l'antica vernice italiana, dorata e trasparente, era preparata con lacca in grani sciolta nell'alcool, aggiuntavi qualche goccia d'olio di ricino, per evitare un'essicazione troppo rapida].

Mohun Tagore (Sourindro). Vedi **Day C. R.**, *The music...*

Montuoro A., *Istrumenti musicali e loro parti. (Esposizione industriale italiana del 1881 in Milano. Relazione dei giurati. Sezione XXVI. Classe 54ª.* Milano, Hoepli, 1883, in-8 [È il vol. VI. *(Le arti liberali)* delle *Relazioni dei giurati* di detta Esposizione. Vi si parla del *Bajoni* di Milano, del *De Zorzi* di Pistoia per un violoncello ritenuto il migliore fra gli esposti, del *Fiorini* di Bologna, dello *Sgarbi* di Roma, del *Degani* di Montagnana, del *Guadagnini* di Torino e del *Ceruti* di Cremona].

Mordret L., *La lutherie artistique. Monographie raisonnée des instruments à archet, suivie de considérations nouvelles sur la construction des caisses harmoniques.* Paris, A. Quantin, 1885; in 8° ill.

Moreau. Vedi **De Maupertuis.**

Moricke O., *Ein Unterstützungs - (teilweise Ersatz) - Instrument für den Contrabass und das Cello.* [Sta in: *Neue Zeitschrift fur Musik* (Leipzig), 1903, n. 10].

Morris W. M., *British violin Makers.* London, 1904, in-8°.

Muntz G. H. M. Vedi **Reade C.**, *Cremona violins...*

Museo (L'incipiente) di strumenti musicali nella R. Accademia di S. Cecilia [di Roma]. [Sta in: *Bollettino musicale romano.* Roma, 1900, nn. 6-9].

Musicus [?], *Un violon en aluminium.* [Sta in: *La Fédération artistique,* Bruxelles, 1895, 25 agosto].

Nachtigall O. Vedi **Luscinius O.** *Musurgia...*

[**Nicholson J.**], *Designs and plans for the construction and arrangements of the new model violin.* London, H. K. Lewis, 1880, in-f°, con 5 tavole.

Niederheitmann F., *Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihre Instrumente. 3 Aufl.* [La 1ª è del 1877, la 2ª del 1884] *mit Bild von Caspar Tieffenbrucher, alias Gasparo Duif-*

foprugar, und 36 Nachbildgn. v. Geigenzetteln. Leipzig, Merseburger, 1897, in-8° gr. [Vi sono notati i nomi dei fabbricatori e degl' imitatori e le caratteristiche della qualità del suono, che distinguono gli uni istrumenti dagli altri. Anche sono notati i possessori dei più celebri istrumenti].

Niederheitmann F., *Die Meister der Geigenbaukunst in Italien und Tyrol.* Vienna, F. Schreiber; Hamburg, A. Crauz, [1876], in-24°.

Notizie biografiche e letterarie degli scrittori dello Stato Estense, in continuazione alla Biblioteca Modenese del Cavalier Abate Girolamo Tiraboschi. Reggio Emilia, Torreggiani, 1833-'41, Voll. 5, in-4°. [Nel vol. 2°, fascicolo 1° si parla dei liutai ASIOLI].

Oakes W. W., *Construction of the violin.* [Sta in: *Music, A Monthly Magazine.* Chicago, 1897].

Observations sur les cordes à instruments de musique tant de boyan que de soie: suivies d'une lettre du C. Gossec au C. Baud, du rapport du C. Gossec à l'Institut National sur les cordes de soie du C. Baud, et de l'extrait du procès verbal de l'Institut National rélatif à ce rapport. Versailles, Pierre, 1803, in-8° gr.

Okraszecoska, *Leutari e violinisti.* Roma, Modes e Mendel, 1895, in-8°.

Otto J. A., *Ueber den Bau und die Erhaltung der Geige und aller Bogeninstrumente. Nebst einer Uebersicht der vorzüglichsten Künstler und der sichersten Kennzeichen ihrer Arbeiten.* Halle und Leipzig, Reinecke, 1817, in-16°. [Quest'opera uscì poi rifatta con questo titolo: *Ueber den Bau der Bogeninstrumente und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmächer, zur Belehrung für Müsiker. Nebst Andeutungen, zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande.* Iena, Brau, 1828; 2ª ediz., 1873; 3ª ediz. (Fr. Mauke) 1886. Fu tradotta in inglese (London, Longmans, 1833), con aggiunte, primieramente da TOMMASO FARDELEY, poi da JOHN BISHOP (London, Coks & Simpkin Marshall, 1848). Di quest'ultima traduzione uscirono presso gli stessi editori la 2ª ediz. nel 1850 e la 3ª nel 1875. L'A., uno dei migliori liutai tedeschi, era scolaro di F. A. Ernst.].

Pancaldi C., *Progresso italiano nella costruzione del violino operato da Antonio Gibertini da Parma.* Palermo, tip. Maddalena, in-8°. [Ristampa di un articolo apparso nella *Fata galante, Giornale di scienze ed arti,* anno VIII (1845), n. 6. Il liutaio Gibertini ebbe la protezione di Paganini].

Passagni L., *Il violino. Manualetto pratico indispensabile a tutti gli amatori del violino.* Milano, Pigna, 1899 (la 2ª ediz. riveduta, corretta e ampliata fu pubblicata da Ricordi nel 1904), in-16°. [Struttura, fabbricazione, varie scuole italiane, elenco biografico dei costruttori, prezzo, falsificazioni, ecc.].

Passagni L., *L'archetto.* [Pubblicazione annunziata].
— *La viola d'amore. Notizie storico-artistiche con note ed illustrazioni.* [Idem].
Paul O., *Musikalische Instrumente.* [Sta in: *Amtlichen Bericht über die Wiener Weltausftellung in Jahre 1873.* Bd. II, Heft 5. Braunschweig, 1874].
Payne E. J., *The viola da gamba.* [Sta in: *Proceedings of the musical association*, (Londra), marzo, 1889].
Pearce J. jun., *Violins and violin-makers. Biographical dictionary of the great italian artistes, their followers and imitators to the present time, with essays on important subjects connected with the violin.* London, Longmans; Sheffield, J. Pearce jun., 1866, in-8°.
Petherick H., *How to make a violin.* [Sta in: *The Boy 's Own Paper* (Londra), 1887, in-8°].
— *The history of the violin. With plates.*, London, Henry, 1893, in-8°.
— *The repairing and restoration of the Violins.* New-York, Scribner, 1903, in-8°.
Petri J. S., *Anleitung zur praktiscken Musik.* Leipzig, Breitkopf, 1782, in-4°. [Parte III, cap. 8°: Sugli strumenti ad arco e la loro costruzione].
Philibert Jambe de fer. Vedi **Coutagne H.**, *Les instruments à archet au XVI^e siècle...*
Phipson T., *Famous violinists and fine violins: historical notes, anecdotes and reminiscences.* New-York, Scribnen, 1896, in-8°.
Piccolellis. Vedi **De Piccolellis.**
Piegendorfer G., *Die Geigenbauer v. J. 1600 bis auf unsere Zeit.* Leipzig, De Witt, 1905.
Pierrard L., *Traité de lutherie.* Bruxelles, Brismée, 1890, in-16°. [Per quanto minuscolo, è un opuscolo praticissimo].
— *Le Violon: son histoire et son origine, avec un précis d'acoustique et des notions sur sa construction.* Paris, 1902, in-8°.
Pierre C., *La facture instrumentale à l'exposition de 1883 et de 1900.* Paris, Librairie de l'Art, 1901, in-8°, Voll. 2. [Il vol. riguardante l'esposizione del 1889 era già stato pubblicato presso la stessa Casa editrice nel 1891].
— *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale.* Paris, Sagot, 1894, in-16°. [Questo libro in origine avrebbe dovuto essere una *voce* per la *Grande Encyclopédie*; ma i copiosi materiali raccolti dall'A. durante la compilazione trasmutarono l'articolo in volume. Comincia dalle antiche corporazioni e viene alla biografia dei principali costruttori, alle camere sindacali, ai prezzi, alle esposizioni, ecc.].

Piggott F. T., *The music and musical instruments of Japan. With notes by T. L. Southgate.* London, Batsford, 1893, in-4° ill., con 16 tav.

Pignorio L. Vedi **Garzoni T.**, *La Piazza universale...*

Pillaut L., *Instruments et musiciens. Avec une préface par Alphonse Daudet.* Paris, Charpentier, 1880, in-16°. [Ha un capitolo su *Le violon et les instruments à archet*].

— *Le musée du conservatoire national de musique* [*de Paris*]. *Premier supplément au Catalogue 1888.* Paris, Fischbacher, 1894; *2e Supplement,* 1899.

Plassiard I. A., *Des cordes harmoniques en général et spécialement de celles des instruments à archet.* Mirecourt, Chassel, 1880, in-4°, con 8 tavole.

Pole W., *Musical instruments in the Great Industrial Exhibition of 1851.* London, 1851, in-8°.

Polydorus V. Vedi **Garzoni T.**, *La Piazza universale...*

Pontécoulant (De) L. A. Vedi **De Pontécoulant.**

Porter T., *How to choose a violin; with directions for Keeping the instrument in order and for repairing and improving the tone of faulty instruments.* London, F. Pitman, [1879], in-8°. [Molto pratico, specialmente per ciò che riguarda il restauro].

Poznanski I. B., *Violine und Bogen.* Leipzig, Bosworth, 1896.

Praetorius M., *Syntagma musicum in IV tomos distributum.* [Tomo I s. l., oppure Wittebergae, 1614: tomi II e III Wolfenbuttel, 1619: t. IV *(Theatrum instrumentorum)* Wolfenb., 1620. I 4 tomi compongono 2 Voll. in-4° ill. — [Opera importante: è molto difficile trovare da riunire le 4 parti. Vedine un'accurata descrizione nella *Biographie des musiciens* del Fétis].

Pratis (De) L. Vedi **Sibire A.** (L'abbé), *La chélonomie...*

Quarenghi G., *Metodo per violoncello... preceduto da brevi cenni sugli istrumenti d'arco con elenco dei fabbricatori.* Milano, Editoria musicale, 1876, in-f°, Voll. 6. [Ora è passato fra le ediz. Ricordi. È un grande ed eccellente metodo, e la parte che riguarda i fabbricatori d'istrumenti ad arco, divisa per scuole, è molto ben fatta].

Rambosson I., *Les harmonies du son et l'histoire des instruments de musique. Ouvrage illustré de 200 gravures et de 5 planches chromolithographiques.* Paris, F. Didot, 1878, in-8° gr. [Nel 1897 ne uscì una nuova ediz. con questo titolo: *Histoire des instruments de musique, revue et augmentée*].

Ramperti A., *Il violino e i violinisti.* Novara, Rizzotti e Merati, 1891, in-8°.

Reade C., *Autobiography of a Thief; and Jack of all Trades.* London, W. Lock, [1873], in-8°. [A pp. 67-268: *Jack of all trades, a matter-*

of-fact Romance. Questo *Jach,* eroe del Romanzo, è il liutaio inglese JOHN FR. LOTT: suo padre, pure liutaio, si rese famoso pei contrabassi].

Reade C., *Cremona violins. Four letters descriptive of those exhibited in 1873 at the South Kensington Museum. Also giving the data for producing the true varnishes used by the great Cremona makers. Reprinted from the* " Pall Mall Gazette " *by* GEORGE H. M. MUNTZ. Gloucester, J. Bellows, 1873, in-8°. [Interessante la questione della vernice, con osservazioni in proposito sui classici liutai italiani].

Rebs A., *Volständige Anleitung zum Lackiren von Streich Instrumenten, sowie zur Herstellung der dabei zu verwendenden Beizen, Firnisse und Lacke.* Leipzig, P. de Wit [1889], in-8°. [Non è un lavoro di mole, e scientifico come quello del Mailand sulle vernici, ma è di pratica utilità].

Rhò-Guerriero V. E., *Gasparo da Salò, liutaio del secolo XVI.* Roma, Forzani, 1892, in-8°.

Riccati G., *Delle corde, ovvero fibre elastiche. Schediasmi fisico-matematici.* Bologna, Stamp. di S. Tommaso D'Aquino, 1767, in-4°. [Lo *Schediasma VI* tratta *Delle misure, che debbono assegnarsi alle corde d'uno stromento, ed alle canne dell'organo, acciocchè rendano suoni del pari forti, e aggradevoli*].

Richelme M., *Études et observations sur la lutherie ancienne et moderne.* Marseille, Imp. Canquoin, 1868, in-8°. [L'Autore era liutaio: questa sua pregevolissima opera è assai ricercata dai liutai ed è molto rara].

Richelme A. M., *Renaissance du violon et de ses analogues d'après de nouvelles lois acoustiques, plaidant en faveur de la facilité de l'exécution et des grands effets de sonorité par A. M. Richelme, inventeur d'un nouveau modèle de violon, d'alto, de basse et de contrebasse, à courbes circulaires pleines, d'un timbre supérieur et d'une sonorité plus puissante que celle de tout autre instrument de luthiers anciens et modernes. 2e édit.* Marseilles, Dupeyrac, 1883, in-8°, con 2 tavole.

— *Ricordo (Per il) a Gasparo dē Salò. Numero unico.* Brescia. [Pubblicato il 14 aprile 1901, giorno nel quale ricorreva il 292° anniversario della morte di Gasparo. Fu venduto a favore del fondo pel monumento al grande liutaio, ed aveva articoli di O. PILTZ, P. BETTONI, G. SOLITRO, l'epigrafe dettata dal BUTTURINI per la casa dove nacque Gasparo, e un'Ode di Mons. AMBROSI, in onore di lui. La sera di quello stesso giorno fu dato nel Teatro di Salò un Concerto allo stesso scopo. — Vedi **A. Berenzi**, *Di alcuni strumenti fabbricati da Gasparo di Salò...*, pag. 48].

Rieohers A., *Die Geige und ihr Bau. Mit 4 lithographischen Tafeln. Zweite Auflage.* Göttingen, Wunder, 1893 e 1897, in-8°. [Il Richers, un eccellente costruttore di violini, morto nel 1892, fondava le sue esperienze sui lavori dello Stradivari; egli godeva la stima incondizionata di uno dei più grandi violinisti: JOACHIM. Di quest'opera vi è anche un'edizione in inglese stampata a Göttingen (Spielmeyer), 1896].

Rimbault E. F., *Musical instruments.* London, Stanford, 1876, in-8°. [Si riferisce alla fabbricazione e all'industria degl'istrumenti in Inghilterra].

Rinaldi B. G., *Classica fabbricazione di violini in Piemonte.* Torino, Autore, 1873, in-8°. [Testo italiano e tedesco; è più che altro una biografia di Giovanni Francesco Pressenda (1777-1854) che costruì violini copiando alla perfezione gli Amati].

Ritter H., *Allgemeine illustrierte Encyklopädie der Musikgeschichte.* Leipzig, Schmitz, 1902....., in-8°, Voll...

— *Prof. H. Ritter's dreifüssiger Normalsteg für Geigen Instrumente (Vor Nachahmung gesetzlich geschützt). Der dreifüssige oder Normal-Geigensteg erfunden und begrundet... Mit 50 Modell-Abbildungen.* Wurzburg, G. Hertz, 1889, in-8° ill.

— *Die Viola alta: ihre Geschichte, ihre Bedeutung und die Principien ihres Baues.* Heidelberg, G. Weiss, 1876, in-4°. [La 2ª ediz. aumentata (Leipzig, Weber, 1877, in-8°, con 2 tav.), ha questo titolo: *Die Geschichte der Viola Alta und die Grundsätze ihres Baues.* La 3ª, ancora aumentata (Leipzig, C. Merseburger, 1885), è intitolata: *Die Viola Alta oder Altgeige. Ihr Name, ihre Geschichte, die Grundsätze ihres Baues, ihr Wesen und ihre Bedeutung als musikalisches Ausdrucksmittel. Als Anhang: Brief R. Wagner's an den Verfasser; Aphorismen über die Viola Alta; die Bagatella'schen Geigenbauregeln; hauptsachlichste Musik-Litteratur für die Viola Alta.* L'ADEMA ha fatto due supplementi a quest'opera intitolati: *Hermann Ritter und seine Viola Alta,* pubblicati a Wurzuburg, presso A. Stuber, in-8°, il 1° nel 1881, il 2° nel 1890.

— *Die fünfsaitige Altgeige, Viola alta, un die sich daran knüpfende eventuelle Weiterentwicklung der Streichinstruments.* Bamberg, Handels-Druckerei, 1898, in-8°. [L'A., il rigeneratore della *viola alta*, aveva già costruito un ponticello a tre piedi, per migliorare il suono delle corde *re* e *la* del violino. Con quest'opera propone di aggiungere una quinta corda agli strumenti ad arco, così: al contrabasso un profondo *do*, al violoncello un re¹, alla viola un *mi*², al violino un *si*²].

— *Katechismus der Musik-Instrumente.* Dresden, Hertz, 1896, in-8°. [Con-

tiene nozioni sulla natura, l'origine e la costruzione dei diversi istrumenti d'orchestra].

Roberti G., *Un mecenate della liuteria: Il conte Cozio di Salabue.* [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* 1899, n. 34].

Rossi A. Vedi **Sacchi F.**, *La prima comparsa della parola violino...*

Rousseau J., *Traité de la viole, qui contient une dissertation curieuse sur son origine, une démonstration générale de son manche en quatre figures,... l'esplication de ses jeux differents.* Paris, Ch. Ballard, 1687, in-8°. [Originale e raro libro, che fa risalire l'origine della viola ad Adamo!].

Royer A. Vedi **Hart G.**, *Le violon, les luthiers...*

Ruf S., *Der Geigenmacher Jacob Stainer von Absam in Tirol geboren 1621 — gestorben 1683. Eine Lebenskizze nach Arkunden bearbeitet von S. Ruf.* Innsbruck, Wagner, 1872, in-8°.

Rühlmann J., *Die Urformen der Bogeninstrumente.* [Sta in: *Musikalisches Wochenblatt* (Lipsia), luglio-agosto, 1874].

Rühlmann J. e **R.**, *Die Geschichte der Bogeninstrumente, insbesondere derjenigen des heutigen Streichquartettes, von den frühesten Anfängen an bis auf die heutige Zeit... Mit in den Text eingedruckten holzstichen und einem Atlas von XIII Tafeln.* Braunschweig, Viweg, 1882, il testo in-8°, l'atlante in-4°.

Sacchi F., [*La casa di Antonio Stradivari in Cremona.* Sta nel giornale *La Provincia-Corriere di Cremona* del 23 febbraio, 1887].

— *Gli strumenti di Stradivari alla Corte Medicea.* [Sta in: *Gazzetta musicale italiana,* 1892, nn. 21, 23].

— *Il conte Cozio di Salabue. Cenni biografici di questo celebre collettore d'istrumenti ad arco, e suo Saggio critico sulla liuteria cremonese, raccolti e corredati da note e documenti da Federico Sacchi.* Londra, G. Hart (Milano, tip. Cogliati), 1898, in 8°, con ritr. e facsimile. [Eccellente opuscolo specialmente per l'*Appendice* del Cozio intorno ai grandi fabbricatori cremonesi, per le *Iscrizioni tracciate da Stradivari e dai suoi figli su alcuni modelli per istrumenti ad arco.....* e finalmente per Lettere e documenti di Paganini, Stradivari, ecc.].

— *La prima comparsa della parola violino nei documenti del secolo XVI.* [Sta in: *Gazzetta musicale di Milano,* n. 41, 1891. A proposito di questo scritto, vedi le osservazioni e gli emendamenti del dott. Gerolamo Biscaro nella stessa *Gazzetta*, 1892, n. 2. Il Sacchi dice che la parola *violino* trovasi per la prima volta nel 1562, ma secondo A. Rossi (*Memorie di musica civile in Perugia* (in "*Giornale di erudizione artistica*" fasc. IV, 1874) M° Francesco da Firenze è detto già nel 1462 *Cantarino et Quitarista seu Violinista.* Cfr. l'Untersteiner, citato in questa *Bibliografia*, che cita in pro-

posito Gius. Zippel: *I suonatori della Signoria di Firenze* (Trento, 1892) e che osserva essere non vera l'asserzione del Fétis, il quale dice che del violino parlano il Lanfranco nelle *Scintille di musica* e Ganassi del Fontego *nella Regola Rubertina che insegna a sonar de viola d'archo tastada.* Venezia, 1542].

Sacchi F., *La storpiatura del cognome* Guarneri... [Sta in: *La Provincia,* giornale di Cremona, 9 aprile 1892].

— *Un falso ritratto di Antonio Stradivari.* Milano, Cogliati, 1897, in-16°. (Estratto dalla *Gazzetta Musicale di Milano*, 1897).

Sacchi G., *Del numero e delle misure delle corde musiche e loro corrispondenze. Dissertazione.* Milano, 1761, in-8°.

Salabue (The) Stradivari. A history and critical description of the famous violin, commonly called " Le Messie ". Containing many particulars obtained from authentic sources and now published for the first time. Illustrated with three coloured plates by Mr. Shirley Slocombe. London, Hill e Novello, 1891, in-f°.

Sandys W. e **Forster S. A.**, *History of the Violin and other instruments played on with the bow from the remotest times to the present, also, an account of the principal makers, english and foreign, vith numerous illustrations.* London, J. R. Smith & Addison and Lucas, in-8°. [Grande opera, di capitale importanza pratica].

Sauveur J., *Rapport des sons des cordes d'instruments de musique, aux fleches des cordes; et nouvelle détermination des sons fixes.* [Sta in: *Mémoires de l'Académie royale des sciences (Histoire de l'Académie..),* 1713, pag. 324 e seg. Paris, Imp. royale, 1716. Sono calcoli fisico-matematici].

Sauzay E., *Le violon harmonique, ses resources, son emploi.* Paris, Fischbacher, 1889, in-8°.

Savart F., *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet, lu à l'Académie des sciences le 31 mai 1819, suivi du rapport qui en a été fait aux deux Académies des sciences et des beaux-arts par MM. Haüy, Charles, de Prony, Cherubini, Catel, Berton, Lesuer, Biot rapporteur.* Paris, Deterville, 1819, in-8°, con 3 tav. [Questa *Memoria,* di cui esiste un ristretto in tedesco (Lipsia, Kistner, 1844), è anche stampata negli *Annales de physique et de chimie,* Vol. XII. Fra l'altro parla di Fr. Chanot, liutaio, il quale nel 1816 aveva tentato alcuni Saggi scientifici sulla costruzione dei violini; saggi di resultato negativo, secondo riferisce il Caminati: vedi questa *voce*].

Scarabelli P. F. Vedi **Terzago P. M.**, *Musaeum septalianum...*

Schaum. Vedi **Bagatella A.**, *Regole per la costruzione dei violini...*

Schafhäutl, *Bericth über die Münchner Industr. Ausftellung 1854,* 6 Heft. |Fabbricazione liutistica|.

Schebek E., *Der Geibenbau in Italien und sein deutscher Ursprung.* Prag, Bohemia Actien-Gesellschaft, 1874, in-8°. (Estr. dal *Jahrbuch des deutschen Vereins zur Verbreitung gemeinnützigen Kenntnisse in Prag*). |Ve n'è una traduzione inglese: " *Violin Manifacture in Italy; tr.* W. E. Lawson. London, Reeves, 1877, in-8°|.

— *Die cremoneser Instrumente auf der Wiener Weltausstellung im Jahre* 1873. Vienna, 1874, in-8°.

— *Bericht über die algemeine Agricultur-und Industrie-Ausftellung zu Paris im Jahre 1855, in Wien 1857.* — [Nel vol. III, fasc. 26, pp. 65-123, si trovano notizie su esperimenti fatti con violini vecchi e nuovi, con disegni illustrativi].

Schicksale eines echten Nik. Amati Violoncells. |Sta in: *Neue Musik-Zeitung.* Stuttgart-Leipzig. N. 12, 1900. Si biasima l'uso di rinchiudere nelle vetrine dei musei gli strumenti degli Stradivari, Guarneri, Amati, ecc., invece di utilizzarli a pro' degli artisti e dell'arte|.

Schneider W., *Historisch-technisch Beschreibung der musikalischen Instrumente.* Neisse e Leipzig. T. Hennings, 1834, in-8°.

Schradieck H. Vedi **Gemünder G.**, *Contradictions...*

Schubert J. F., *Uber den mechanischen Bau der Violin.* |Sta nella *Gazzetta musicale di Lipsia,* Anno V, pag. 769|.

— *Vorschläge zur Verbesserung des Kontraviolons.* [Sta nella *Gazzetta musicale di Lipsia,* Anno VI, pag. 187|.

Schuler J., *Jacob Stainer. Novelle.* Prag, Weichelt, |1884|, in-8°. (*Deutsch-Oesterreichische National-Bibliothek.* Bd. I).

Schulze C., *Stradivaris Geheimnis. Ein ausführliches Lehrbuch des Geigebaues.* Berlin, Fussingers, 1901, in-8°, con 6 tav. |*Il segreto di Stradivari* sta — secondo l'A. – non nelle misure esterne, non nell'età del legno, non nella vernice. La scoperta dell'A. sarebbbe questa: Il corpo degli strumenti dello Stradivario è uno spazio costruito acusticamente; e questo spazio va misurato non esternamente, ma internamente; i violini di Stradivario stanno l'uno con l'altro nei rapporti di intervalli musicali. L'A. porta come prove la misurazione delle *volte* e l'ubicazione del ponticello|.

Senes G., *Ancora del controviolino.* |Sta in: *La nuova musica* (Firenze), 1903, nn. 92-93|.

Settala M. Vedi **Terzago P. M.**, *Musaeum septalianum...*

Shelton E., *The violin and alt about it: its makers from the earliest period to the present day. The construction, selection, preservation and treatment of the instrument...* London, Musical News Office and Weeks, |1892|, in-8°.

Sibire A. (L'abbé), *La Chelonomie, ou le parfait luthier.* Paris, L'Autore e Millet, 1806, in-8°. [La 2ª ediz. è stampata a Bruxelles (Weissenbruch, 1823); la 3ª (Bruxelles, Loosfelt, 1885) ha la seguente dicitura in aggiunta al titolo: *Recherches sur la facture et la restauration des instruments à archet; augmentée d'une notice et d'un appendice donnant la nomenclature des principaux luthiers du XVᵉ au XIXᵉ siècle, la description des violons les plus recherchés, leur date de fabrication, leur valeur, les caractères à l'aide desquels on peut les reconnaitre, par L. de Pratis.* È un'opera celebre e spesso citata come autorità].

— Vedi **Gallay J.**, *Les luthiers italiens...*

Sievers G. L. B., *Ueber die neu verbesserten Geigeinstrumente des Herrn Chanot in Paris.* [Sta nella *Gazzetta musicale di Lipsia,* Anno XXII, pag. 85].

Simoutre N. E., *Aux amateurs du violon. Historique, construction, réparation et conservation de cet instrument.* Bâle, Bernheim, 1883, in- 8°. [Il Simoutre è un liutaio].

— *Un progrès en lutherie: " Support harmonique ". Invention par N. E. Simoutre.* Bâle, Bernheim, 1886, in-8°, con 5 tav. [Vi sono due ediz. di traduzione tedesca: Rixheim, A. Sutter, 1886 e 1887].

— *Second progrès en lutherie: " La barre semi-aderente ". Invention par N. E. Simoutre.* Bâle, Bernheim, 1887, in-8°, con tavole.

— *Supplement aux amateurs du violon et au progrès en lutherie.* Bâle, Auteur, 1889, in-8°, con 2 tavole.

Smith H. P., *The construction of the violin. Gives full and complete directions by the aid of which any amateur mechanic can construct a perfect violin.* Syracuse, N. Y., J. Roblee, in-4°, con 5 tavole.

[**Snoeck C. C.**, *Catalogue de la collection d'instruments de la musique anciens ou curieux.* Gand, Vuylstcke, 1894, in-8°. [Sono 1145 capi, non tutti però d'istrumenti ad arco. Vedi per questa collezione le *voci*: CATALOGUE e MAHILLON].

— Vedi **Van der Straeten E.**, *Étude biographique sur les Willems...*

— *Note sur les instruments de musique en usage dans les Flandres au moyen-âge.* [Sta in: *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique.* Gand, 25 agosto, 1897].

Société de statiques, des sciences et des arts de Grenoble. Rapport sur le vernis inventé par Victor Grivel [Boistel, relatore]. Grenoble, F. Allier, 1867, in-8°.

Sommerard (Du) E. Vedi **Du Sommerard.**

Sourindro Mohun Tagore, Vedi **Day C. R.**, *The music & musical instruments...*

Soutgate T. L., Vedi **Piggott F. T.**, *The music...*

Sowinski, *Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes. Dictionnaire biographique des compositeurs, chanteurs, instrumentistes, luthiers, constructeurs d'orgues, poètes sacrés et lyriques, littérateurs et amateurs de l'art musicale, précédé d'un résumé de l'histoire de la musique en Pologne et de la description d'anciens instruments slaves: bibliographie musicale polonaise, etc.* Paris, Le Clère, 1857, in-8°.

Spinelli A. G., *Domenico Pianacci di Montalbano nella Prov. di Modena, liutaro e fonditore di campane.* [Sta in: *Il Cittadino*, giornale di Modena, 1895, n. 272].

— *Giovanni Cavani di Spilamerto, fonditore di campane e liutaro.* Modena, Tip. degli Operai, 1901, in-16°.

Sprengel P. N., *Handwerke und Künste in Tabellen. Mit Kupfern. Fortgesetzt von O. L. Horstig.* Berlin, Realschulbuchhandlung, 1773, in-8°. [Di questa vasta opera l'undecima parte tratta, a pag. 271 e seg., della costruzione degli strumenti ad arco].

Stainer C., *A dictionary of violin makers, compiled from the best autorities.* London, Novello, 1896, in-8°.

Stainer J., *The music of the Bible with an account of the development of modern musical instruments from ancient types.* London, Novello & Ewer, s. a., in-16°.

Stainer (Jacob) in Geschichte und Dichtung. Innsbruck, Wagner, 1892.

Starcke H., *Die Geige: ihre Entstehung, Verfertigung und Bedeutung die Behandlung und Erhaltung aller ihre Bestandtheile und die Meister der Geigen-und Lautenbaukunst mit Angabe aller Zettel-Inschriften. Eine Studie nach alten Quellen und Traditionen.* Dresden, J. G. Seeling, 1884, in-8°.

Stenta M., *La classica liuteria italiana. (Memoria letta al Liceo* [Tartini] *la sera dell'11 marzo 1904).* — Trieste, tip. G. Caprin, 1904, in-8°. (Estratto dalla *Relazione annuale del Liceo Musicale* Giuseppe Tartini *di Trieste, pubblicata alla fine dell'anno scolastico 1903-1904, anno I*). [È — per sommi capi — la storia della liuteria italiana dal XVI secolo alla seconda metà del XVIII. L'A. attribuisce grande valore alla vernice in rapporto al suono].

Stoeving P., *The story of the Violin.* London, Scott, 1905, in-8°.

Straeten. Vedi **Van der Straeten.**

Taglini C., *Lettere scientifiche sopra vari dilettevoli argomenti di fisica del dottor C*[arlo *T*[aglini]. Firenze, 1747, in-4°. [*Lettera prima... Come un violino possa produrre vari e dilettevoli suoni.* Datata da Pisa, giugno, 1746. Opera rarissima da trovarsi, riguardante le teorie acustiche].

Terrasson A., *Mélanges d'histoire, de littérature, de jurisprudence littéraire, de critique...* Paris. Simon, 1768, in-8°. [Pagg. 173-254: *Dis-*

sertation historique sur l'instrument nommé la Vielle... Questa Dissertazione era stata pubblicata a parte nel 1741].

Terzago P. M., *Musaeum septalianum Manfredi Septalae patritii mediolanensis industrioso labore constructum, Pauli Mariae Terzagi mediolanensis physici collegiati, geniali laconismo descriptum, politioris literaturae professoribus erudita humanitate adapertum...* Dertonae, Viola, 1664, in-4°, con 1 tav. [L'ultimo capitolo contiene la descrizione di diversi strumenti musicali, pagg. 285-289. Ve n'è una versione italiana: *Museo ò Galeria adunata dal sapere e dallo studio del sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese, descritta in latino dal sig. P. M. Terzago et hora in Italiano dal sig. Pietro Francesco Scarabelli, dottor fisico di Voghera, e dal medesimo accresciuta.* Tortona, Viola, 1666, in-4°].

Testore. Vedi **Garzoni T.**, *La Piazza universale...*

Todini M., *Dichiarazione della Galleria Armonica eretta in Roma da Michele Todini... di Saluzzo, nella sua habitatione, posta all'Arco della Ciambella.* Roma, Tizzoni, 1676, in-16°. [In quest'opera sono descritti parecchi istrumenti a meccanica, di cui egli fu il primo costruttore].

Tolbecque A., *Quelques considérations sur la Lutherie.* Paris, Gande & Bernardel, 1890, in-8°.

Notice historique sur les instruments à cordes et à archet. Ornée de nombreuses figures. Paris, Bernardel, 1898, in-4°.

— *L'art du luthier. Avec 6 portraits et beaucoup d'illustrations dans le texte.* Niort, 1903, in-4°.

[**Tomacelli F.**], *Fortunopoli.* [Poemetto in ottava rima, specie di parodia della *Divina Commedia*: di esso si conoscono solo i primi XX canti, inseriti nel tomo II della rarissima opera intitolata *Salò e la sua riviera* di Silvan Cattaneo e Bongianni Grattarolo (Venezia, Tommasini, 1750). In questo poema l'A. canta, fra gli altri, il famoso liutaio Gasparo da Salò].

Tormin R. Vedi **Creuzburg H.**, *Lehrbuch der Lackierkunst.*

Tottmann A., *Führer durch den Violinunterricht.* Leipzig.

Travers É., *Les instruments de musique au XIVe siècle, d'après Guillaume de Machaut* [Citato dal Grillet, *Les ancêtres etc.*, Vol. I, pag. 79, a proposito della *Viola*].

Turgan J., *Établissements Thibouville-Lamy, manifacture de cordes d'harmonie et d'instruments de musique a Paris-Grenelle, Mirecourt et la Couture.* [Paris], Plon, [1875], in-8°. (*Les grandes usines, études industrielles en France et à l'Étranger.* Serie XII, Fasc. 218).

Untersteiner A., *Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino, con un'appendice di* Arnaldo Bonaventura *sui violinisti*

italiani moderni. Milano, Hoepli, 1906. in-16°. (Manuali Hoepli). |Ne era uscito un capitolo: *L'invenzione del violino* nella *Rivista musicale italiana* (Torino), anno XI, fasc. I|.

Untersteiner A., Vedi **Sacchi F.**, *La prima comparsa della parola violino...*

Valdrighi L. F., *Nomocheliurgografia antica e moderna, ossia Elenco di fabbricatori di stromenti armonici con note esplicative e documenti, in parte estratti dall'Archivio di Stato in Modena.* Modena, Società tipografica (già Soliani), 1884, in-4°. (Estratto dal Vol. II, Serie II, delle *Memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Modena* (Sezione Arti). |È un vol. di 330 pag., frutto di lunghi studi e scrupolose ricerche, contenente il nome di 3618 costruttori d'istrumenti musicali, con indicazioni sulla loro patria, domicilio, date di fabbricazione, genere d'istrumenti, scuola, ecc. Seguono Note esplicative, documenti, ecc. A quest'opera l'A. fece seguire 5 Supplementi, che portarono a 4515 il numero dei fabbricatori. Ecco l'indicazione bibliografica dei Supplementi: *Terza e Quarta Aggiunta alla Nomocheliurgografia* |la I e la II sono già nell'Op. cit.| (Estr. dal Vol. VI, Serie II delle *Memorie* cit. Modena, 1888); *Quinta Aggiunta*, ecc. (Estr. dal Vol. X, Serie II delle *Memorie* cit. Modena, 1894). [È il più importante e completo elenco di liutai. L'edizione è esaurita e ricercata. In questo lavoro sono ristampati gli opuscoli dello stesso A.: *D'un arpa e di un violino e violoncello intagliati da D. Galli.* Modena, tip. Moneti e Namias, 1878, e *Liuteria modenese antica e moderna con catalogo di liutari.* Modena, Toschi, 1878. Si conosce un recente Repertorio americano dei fabbricatori d'istrumenti musicali, ma la pubblicazione non è di carattere scientifico: è una semplice guida commerciale|.

— *Gli strumenti ad arco rinforzati, del Mollenhäver.* Modena, Tip. Legale, 1881, in-8°. |Nel periodico *Musical opinion and music trade review* (London, 1° novembre, 1881) sotto il titolo " Nuovi brevetti ed invenzioni: Innovazioni miglioratrici dei violini " si parla dei *Violini rinforzati* del Mollenhäver].

Valentini A., *I musicisti bresciani.* Brescia, tip. Queriniana, 1894, in-8°. |Vi si parla di Gasparo da Salò, di G. P. Maggini, ecc.].

Van der Straeten E., *Jacques de Saint-Luc, luthiste athois du XVII^e^ siècle.* Bruxelles, 1887, in-8°,

— *La musique aux Pays-Bas avant le XIX^e^ siècle. Documents inédits et annotés. Compositeurs, virtuoses, théoriciens, luthiers, opéras, motets, airs nationaux, académies, maîtrises, livres, portraits, etc. Avec planches de musique et table alphabétique.* Bruxelles, 1867-1888, Voll. 8, in-8°.

Van der Straeten E. e C. **Snoeck**, *Étude biographique et organographique sur les Willems, luthiers gantois du XVII^e siècle, avec une introduction par P. Bergmans.* Gand, Imp. C. Annout-Braeckmann, A. Hoste succ., 1896, in 8°. [La caratteristica degli istrumenti dei Willems è la testa di leone invece della voluta nel riccio].

Vidal A., *La lutherie et les luthiers.* Paris, Quantin, 1889. in-8° ill., con tav. [È un eccellente ristretto, molto pratico, della grande e costosissima opera dell'A.: *Les instruments à archet...*].

— *Les instruments à archet. Les feseurs, les joueurs d'instruments, leur histoire sur le continent européen, suivi d'un catalogue général de la musique de chambre, par Ant. Vidal. Orné de 118 planches gravées à l'eau-forte par Fréd. Hillemacher.* Paris, J. Claye, 1876-78, in-4° grande, Voll. 3. [È la più celebre ed importante guida per la storia della fabbricazione ed il commercio degli strumenti ad arco].

— *Les vieilles corporations de Paris; la Chapelle St. Julien-des-Ménestriers et des ménestrels à Paris.* Paris, Quantin, 1878, in-4°, Voll. 6, con 6 tav. [È una ristampa di alcune parti della grande opera dello stesso A.: *Les instruments à archet...* Nella 1^a parte del I° Vol. si parla dei predecessori del violino, e nella 2^a dello stesso Vol. della Fabbricazione degli strumenti ad arco].

Villa M., *I miei violini. Monografia sui liutai antichi e moderni.* Savigliano, Tip. Bressa, 1888, in-4°, con 30 tav.

Villoteau, *Description historique, technique et littéraire des instruments des Orientaux.* [Sta in: *Description de l'Égypte.* Paris, 1809 e seg., Vol. II].

Violin (The). How to make it by a master of the instrument. Boston, J. White, [1886], in-8°.

Virgilio Polidoro. Vedi **Garzoni T.**, *La Piazza universale...*

Von Lütgendorff L. F. Vedi **Lütgendorff**.

Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur. Ouvrage utile aux artistes et aux amateurs qui veulent entreprendre de peindre, dorer et vernir toutes sortes de sujets en bâtiments, meubles, bijoux, equipages, etc.* Liège. 1774, 2^a ediz. [Contiene ricette per la vernice dei violini, pag. 280 e pag. 277].

Wasielewski (Von) **J. W.**, *Das Violoncel und seine Geschichte.* Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1889, in-8° ill. [È la più importante e seria opera sul violoncello e sulla viola da gamba: autorevole per indicazioni didattiche e bibliografiche. Robert Lindley ne ha fatto una versione inglese. London, Novello, 1894].

— *Die Violine in 17 Jahrhundert.* Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1874, in-8°.

— *Die Violine und ihre Meister.* Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1869, in-8°.

[Nella 2ª ediz. accresciuta (1883) l'opera è quasi interamente rifatta. Per quanto cominci col parlare della fabbricazione del violino, il lavoro è dedicato specialmente all'arte di sonarlo; e in questa parte è opera eccellente ed autorevolissima. L'ultima edizione è del 1905].

Weis C., *Om violiner og deres Bygning.* Copenhagen, Thiel (Sumptibus A, Weis), 1861, in-8°. [Si può dire l'unica opera danese intorno alle classiche scuole bresciane e cremonesi e intorno alla questione della fabbricazione degli strumenti ad arco, ai relativi principî armonici, alle riparazioni, ecc.].

Welcker [Von] **Gontershausen H.**, *Neu öffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge, dargestellt in technischen Zeichnungen aller Saiten-Blas-Schlag-und Friktions-Instrumente.* Frankfurt a. M., 1855, in-8°, Voll. 3 con 150 ill. [Contiene una parte che traccia la storia degli strumenti ad arco dal 1203 al secolo XIX e un'altra che dà le regole per la loro costruzione].

— *Ueber den Bau der Saiteninstrumente und deren Akustik, nebst Uebersicht der Entstehung, und Verbesserung der Orgel.* Frankfurt a. M. C. Winter. 1870, in-8°. [Contiene capitoli sulla storia e sulla teoria della fabbricazione degli strumenti ad arco].

Wettengel G. A., *Vollständiges, theoretisch-practisches auf Grudsätze der Akustik, Tonkunst und Mathematik und auf die Erfahrungen der geschichtesten italienischen und deutschen Meister begründetes Lehrbuch der Anfertigung und Reparatur aller noch jetzt gebraüchlichen Gattungen von italienischen und deutschen Geigen namentlich der Violinen, Bratschen, Schellos und Bässe, so wie aller Gattungen der Gowöhnlichen und Pianoforte-Guitarren ingleichen der Violin-, Schello und Bassbogen. Nebst Genauer und vollständiger Anleitung zur Erbanung der erförderlichen Werk- und Schnitzbänke, der Kenntniss aller übrigen Werkzeuge und Materialien, zum Beitzen, Lackiren, Einlegen, zu den Geigen und Guitarrenschrauben, und der dem Instrumentmacher nöthigsten Lehren der Akustik und Tonkunst für Instrumentmacher und Musikfreunde.* Ilmenau, Voigt, 1828, in-8°, con 17 tav. (*Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke,* Vol. XXXVII). La 2ª ediz., aumentata e curata da Enrico Gretschel, uscì in un vol. di testo e uno d'Atlante (Weimar, B. F. Voigt, 1869). Il Wettengel era anche costruttore d'archi].

White R. G., *Antonius Stradivarius and the violin.* [Sta in: *The Atlantic monthly* (Boston), Vol. 45 (1880)].

Willard W. J. Vedi **Day C. R.**, *The music & musical instruments...*

Woolhouse W. S. B., *Note on the suitable proportions and dimensions of a violin bow.* [Sta in: *Monthly musical record* (Londra), luglio-agosto, 1875].

Youssoupoff N. Vedi *Luthomonographie historique...*

Yrneh [?] *Il contrabasso di G. Bottesini.* [Sta in: *Le Cronache musicali: Rivista illustrata.* Roma, 1900, n. 24].

Zamminer F., *Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik.* Giessen, J. Ricker, 1855, in-8°. [I due primi capitoli sono dedicati al violino. Opera di alto valore scientifico].

Zimmer F., *Taschenbuch für angehende Violinspieler.* Quedlinburg, Vieweg, 1896, in-16°. [Modesto, ma bene ordinato, tratta dell'origine del violino e degli altri istrumenti ad arco, del loro sviluppo e della maniera di conservarli].

Zippel G. Vedi **Sacchi F.**, *La prima comparsa della parola violino...*

I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII.

I.

(Da Leone X a Giulio III).

La Cappella Pontificia, che tanto racchiude per la storia della musica sacra in Italia, non ebbe ancora uno storico: i migliori lavori pubblicati su di essa — che sono quelli dell'Haberl (1) — sono lavori parziali e contributi che molto serviranno ad un futuro storico: altri, come quelli dell'Adami (2) e del Liberali (3), purtroppo serviranno a molto poco, ed a conti tirati si può dire che quasi tutto sia ancora da fare. Sia dunque permesso anche a me recare un piccolo contributo a quella futura storia dando notizia di un lavoro che finora è sfuggito alle altrui ricerche.

Il manoscritto Corsiniano (F. 6) contiene una: *Narrazione istorica | dell'origine, progresso e privilegi | della Pontificia Cappella | con la serie degli antichi maestri | e Cardinali protettori | col Catalogo dei Cantori della medesima | formato da Matteo Fornari | Cantore dell'istessa Cappella | l'anno 1749 | sotto il glorioso pontificato del | regnante Sommo Pontefice | Benedetto XIV.*

---

(1) *Bausteine für Musikgeschichte.* Leipzig, 1888.

(2) *Osservazioni per ben regolare il coro dei Cantori della Cappella Pontificia*, Roma, 1711.

(3) *Ragguaglio dello stato del Coro della Cappella Pontificia* (mss. Biblioteca Chigi).

È un manoscritto di 122 carte, numerate recentemente, di scrittura chiara e quasi calligrafica: non è autografo, e l'amanuense — che doveva avere poca famigliarità con l'ortografia — lascia talvolta sfuggirsi degli errori da prendersi con le molle. È legato in cartoncino molle.

Il lavoro del Fornari ha una breve prefazione che dichiara le ragioni per le quali si pose a compilare quello studio e che vale la pena di riportare in parte:

« Riflettendo meco stesso sovente fiate a quelle barbare incursioni, che ne' secoli oltrepassati hanno cotanto miseramente afflitta questa città di Roma, siccome ho sempre riguardata con particolare compassione l'infelice perdita di tanti e sì riguardevoli monumenti involte nelle di lei strepitose ruine, così non ho potuto considerare senza estrema afflizione l'incendio deplorabile dell'archivio de' Cantori della Pontificia Cappella, in cui rimasero preda infelice del fuoco le memorie più venerabili dell'antico canto ecclesiastico dai Sommi Pontefici sin dai primi tempi nella celebre scuola dei Cantori introdotto. Per la qual cosa postomi in cuore di riparare, se non in tutto, in parte almeno ad un danno così sensibile, dopo haverne rintracciate con sommo stento alcune scarse reliquie ho creduto di far cosa non disgradevole di lasciarne a' miei futuri colleghi questo compendio il quale se non ad altro servirà almeno di nobil virtuoso stimolo a quei che verranno, perchè con maggior profitto conduchino a perfezione un'opera da me oscuramente abbozzata.

« A quanto poi ho potuto raccorre intorno al canto che giornalmente costumasi nelle Cappelle del Papa ho creduto di potere aggiungere il complesso dei privilegi e bolle apostoliche che ne concessero i Sommi Pontefici ai Cantori delle medesime, potendosi anche da questo trarre argomento del pregio in cui hanno i medesimi in ogni tempo tenuto il canto ecclesiastico, distinguendovi i professori con laute grazie.

« È paruto altresì a me cosa molto ragionevole, che il Collegio dei Cantori Pontificî abbia notizia di tanti valenti uomini che parte con la perizia e maestà del canto, parte con le scelte composizioni con le quali arricchirono il nostro archivio, hanno appo tutto il mondo resa cospicua la Cappella del Papa, onde in fine di questa picciola narrazione istorica ne ho pôrto la serie in quel maggior numero che mi è stato possibile di rintracciare ».

Esaminato bene il lavoro, devesi convenire che il buon Cantore non aveva stoffa di storico: animato di buonissima volontà, molto lavorò intorno al suo tema; ma dai documenti e notizie che potè trovare e che, pur essendo ben lungi dall'essere complete rappresentavano una bella mèsse, non cavò tutto il profitto che poteva trarsene. In ogni modo dobbiamo essergli grato di quanto raccolse. Del primo capitolo (carte 4-8°) 'Origine del canto ecclesiastico' che trae lo spunto dal re David e viene giù giù all'inizio della Cappella non è il caso di parlare: nel secondo (carte 8⁷-22°) trattasi diffusamente delle varietà che si succedettero nel canto, delle riforme apportatevi da Giovanni De Muris, da Jusquin De Prez e dal Palestrina: del canto fermo e del falso bordone, dell'introduzione dell'organo e degli strumenti da fiato e loro proibizione. Seguono molte notizie tratte da autori e documenti che citansi, sul numero dei Cantori della Cappella che fu vario, a seconda dell'umore dei Pontefici. Eccone i principali dati:

Anno 1057	sette suddiaconi cantori
Alessandro V	" Item dictorum cantorum ultra dictum magistrum videtur numerus duodecim sufficere (Arch. Vat., 4736, c. 3).
Anno 1436	nove.
" 1462	quindici.
" 1469	dodici.
Leone X	trentasei.
Clemente VII, 1533	ventiquattro (7 soprani, 7 contralti, 4 tenori, 6 bassi).
Giulio III	ventiquattro.
Sisto V, 1586	ventuno.
1594	ventotto.
1624	trentasei e due mezze paghe.
1625	trentadue.

Curiose le notizie che il Fornari dà sui soprani castrati e sui falsetti (tra i quali ricorda il celebre *Siface*): dice quando furono introdotti, per quali ragioni e chi fossero stati i primi.

« Anticamente i soprani e i contralti naturali avevano qualche distinzione nel numero maggiore de' tenori e bassi, o sia perchè in quei tempi fossero più difficili a trovarsi e conseguentemente di maggior credito, o forse ancora per essere queste due parti più spiri-

tose e necessarie per dare un risalto maggiore al concerto. Ma consideratosi in appresso che un tale divario rendeva svantaggio alle parti fondamentali che sono necessarie al buon ordine dell'armonia che risalta dall'uguaglianza delle voci, saggiamente fu stabilito il numero eguale dei Cantori della Cappella ».

È ben vero però che i soprani agli antichi tempi erano i falsetti, i quali da una falsa voce formata dalla testa ed unita artificiosamente con la naturale producevano un canto acuto a cui non può giungere per ordinario la voce naturale d'un uomo avanzato in età.

I soprani falsetti si sostennero nella Cappella del Papa fino al 1600 o poco più, e l'ultimo di questi fu Giovanni De Sanctis, spagnuolo, che morì decano nel 1625, e fu seppellito nella chiesa di S. Giovanni in Campo Marzio dei Padri Trinitarî.

Ne' paesi di Francia, Spagna e Germania li giovanetti per lo più cantano la parte di soprano, e fra questi vi è sempre qualche falsetto. L'uso poi dei soprani castrati ebbe principio nel 1588 in persona di Giacomo Spagnoletto, che da Agostino Martini nel suo *Diario* viene chiamato col nome di « eunuco »; nè a riserva di questa ho trovato memoria più antica. Nel 1599 poi, sotto il giorno 6 aprile, da Paolo De Magistris, puntatore, si fa menzione di Pietro Paolo Folignati e di Girolamo Rossini, ambedue soprani italiani castrati. Nel detto *Diario* leggesi: « Die septima mensis aprilis, admissi « fuerunt infrascripti cantores de mandato SS^{mi} D.ni referente « Ill.^{mo} Card. Gallo nostro Protectore: D. Ruggierius Joannelli tenor; « D. Petrus Paulus Folignatus Eunuchus; D. Hieronymus Rossinus « Perusinus Eunuchus ». Da qui in poi ebbero l'introduzione in Cappella i soprani castrati, come si pratica ancora al presente, per essere la loro voce più grata e soave, attesa principalmente la pronunzia che può credersi di gran lunga migliore de' falsetti spagnuoli, i quali per quanto usassero tutta l'arte possibile dovevano certamente non produrre quel buon effetto che si ritrae da una voce più naturale e sincera. Nè mi meraviglio che il pontefice Clemente VIII, dopo aver inteso il soprano Rossini castrato, procurasse tratto tratto sbrigarsi dei falsetti spagnuoli che vi erano per provvedere la Cappella di soprani castrati, dicendo in tal congiuntura che de' soprani ordinarii ne aveva molti, e de' buoni per allora uno solo. E veramente, dopo introdotta una simile costumanza, ha acquistato il suo lustro

l'armonia della musica nelle funzioni ecclesiastiche delle Cappelle. Passando ai contralti, questi furono sempre naturali, con un'osservanza immemorabile in niun caso particolare interrotta. Non sia meraviglia se in altre chiese e nei teatri i contralti fanno la loro comparsa, e nella cappella non hanno la loro sede, poi che essendo variato lo stile del comporre totalmente diverso dall'antico, i contralti naturali, che una volta anche fuori della cappella andavano in riga di musici di concerto, hanno dovuto cedere il luogo ai secondi, per impotenza di sostener quelle corde acute che prima non costumavasi, introdotte soltanto per comodo dei contralti castrati, i quali più tosto mezzi soprani che contralti dovrebbero chiamarsi.

Tentarono con tutto ciò alcuni in questi ultimi tempi di occupar questa parte, ed il primo di essi fu un tal Matteo Fiaschetti, raccomandato dall'A. R. del Duca di Savoia a fine di essere ammesso per contralto, ma non fu accettato; essendone ricorso il Collegio dei Cantori al pontefice Alessandro VII, il quale persuaso e convinto delle ragioni che gli si addussero, fece anche un decreto proibitivo.

Nell'anno 1687, attesa la scarsezza dei contralti naturali, il cardinale Rospigliosi, protettore della Cappella, ordinò che dal soprano passasse al contralto Raffaelle Raffaelli, ma fattone ricorso al cardinale Altieri, questi fece revocare l'ordine. Il simile accadde a Bartolomeo Monaci, ammesso per contralto l'anno 1689, nè con tutte le premure essendosi potuto persuadere il cardinale Maidalchini da tale risoluzione, finalmente il Monaci stesso vedendo di non potere sostenere quella voce, per essergli troppo bassa e scomoda, supplicò egli medesimo il Cardinale a farlo passare al soprano, anzi a persuasione di lui che rimase convinto dell'esperienza, sottomise il Cardinale protettore un decreto di non ammettere in quella parte contralti castrati.

Francesco Grassi, detto comunemente *Siface*, fu il primo ad introdur nelle chiese il cantar di contralto, ciò che prima si faceva nei concerti dai naturali, ed altresì fu il primo contralto castrato che ottenesse luogo nella Cappella del Papa, ma in qualità di soprano.

Fu anche permesso l'ingresso in Cappella ai religiosi; l'ultimo di questi fu F. Nicola Lami, conventuale, entrato nell'anno 1670, morto nel 1691. Essi venivano anticipatamente dispensati con breve dal voto religioso, che permutavasi loro in quello che professano i canonici

di S. Spirito in Sassia, ai quali è ingiunto il quarto voto dell'ospitalità. Dopo il Lami non hanno i Sovrani Pontefici più condisceso a tali dispense.

Hanno i Pontefici sempre procurato d'avere i migliori cantori al servizio della Cappella. Citiamo una lettera di Leone X al Marchese di Mantova per richiedergli il cantore Michele Lucchesi, celebre nella voce di basso. « Marchioni Mantuae, quoniam ad sacra conficienda precesque divinas celebrandas cantore mihi opes est qui « graviori voce concinat, volim si tibi incomodum non est, ut a « me Michelem Lucensem cantorem tuum mittas ut eo nostris in « sacris, atque templo quod est omnium celeberrimum atque sanctis-« simum comunemque totius orbis terrarum pietatem et letitiam « continet, uti possim. Datum Romae tertio kal. aug. anno secondo ».

La paga dei Cantori subì varie vicende. Onorio III nel 1216 assegnava al primicerio ed ai Cantori una porzione delle oblazioni che si ritraevano dall'altare di S. Pietro: l'anno 1232 era fatta una convenzione tra la Basilica Lateranense ed i cantori stessi per gli emolumenti. Ai Cantori, divenuti poi famigliari pontificii, spettava pure il pane e vino, e questa costumanza pare avesse principio con l'anno 1672, e fu concessa perchè i cantori avevano perduto — sotto Leone X — le colazioni ed i pranzi che ricevevano dal palazzo apostolico, soliti a darsi loro ogni volta che celebrasse in Cappella un cardinale o un vescovo. Avevano anche a turno una scatola di confetti. Leone X abolì queste propine e stabilì che avessero quattro ducati di Camera se celebrava un cardinale: due se celebrava un vescovo. Questo ordinariamente, perchè se il detto cardinale o vescovo era la prima volta che celebrava in Cappella, doveva dare rispettivamente scudi 20, e scudi 19. Per le esequie dei cardinali esigevano « ducati XV auri, in auro de Camera, facularum cerae libre XLV », per la presa del cappello ducati XXX.

In un mandato di Eugenio IV trovasi registrata la somma mensile di otto fiorini d'oro di Camera per ogni cantore, sotto Nicola V pure otto fiorini: da Paolo II a Clemente VII i fiorini furono ridotti in ducati d'oro di Camera. Paolo III l'accrebbe di un ducato. Sisto V, in luogo della paga, assegnò al Collegio de' Cantori le rendite delle Abazie di S. Maria in Crespiano, diocesi di Taranto: di S. Salvatore, diocesi di Venezia, e del monastero di S. Maria di Fellonica, diocesi

di Mantova, acciò dai frutti di esse, traesse le rendite necessarie al Collegio. Ma questo non fu di troppa soddisfazione dei Cantori, perchè l'esigere quelle rendite era difficilissimo e la mesata puntualmente pericolosa, onde supplicato il pontefice Gregorio XIV questi l'anno 1591 stabilì scudi 200 annui per ciascun cantore. Molto più dello stipendio erano le propine che godevano, e che sempre, cambiate da denari in alimenti, da alimenti in denaro, da fiorini a ducati e da ducati a scudi, non furono loro mai tolte.

Paolo IV, l'anno 1555, con *motu-proprio* del 30 luglio, proibì si ammettessero in Cappella i cantori conjugati, e volle ne uscissero tutti quelli che in detta epoca lo fossero. In base a questo *motu-proprio* monsignor maggiordomo l'anno 1670, per ordine di Clemente X, decretò che ogni cantore della Cappella dentro il termine di due mesi, se non avesse la tonsura, dovesse prenderla, altrimenti gli fosse sospesa la paga.

Il manoscritto del Fornari è anche importante per i documenti che registra per esteso, e per tanti altri dei quali dà la precisa indicazione anche del luogo ove rinvengonsi. Quelli che riporta nella loro integrità sono i seguenti:

Onorio III	12 Kal. maii 1218	*Dignum est.*
Clemente IV	12 Kal. aug. 1267	*Ecce dilectum.*
Giovanni XXII	s. d.	*Docta SS.rum Patrum.*
Innocenzo VIII	13 Kal. aug. 1492	*Et si Romanus Pontifex.*
Gregorio XIII	s. d.	*Dilectis filiis.*
Gregorio XIV	1 octob. 1591	*Cum nos nuper.*
Giulio III	s. d.	*Licet tam nos.*
Paolo V	7 febr. 1607	*Accepimus.*
Innocenzo XI	15 octob. 1687	*Cum sicut.*
Clemente XI	„ 1703	*Cum nos hodie.*

L'elenco dei Cardinali protettori e maestri di Cappella occupa le (carte 71ª-80ª); segue quello dei Cantori da Leone X a Benedetto XIV (carte 81ª-118ª) ed in ultimo un catalogo, sommario, di tutti « li libri musicali e composizioni infinite » che erano nel palazzo del Quirinale per l'uso quotidiano e nell'Archivio dei Cantori in Vaticano. Questo catalogo è sommario e poco chiaro, ma quasi sempre vi sono accennati gli autori delle partiture; da un rapido confronto fatto con quello pubblicato dall'Haberl, ho potuto constatare che

la massima parte esistono ancora. Forse quelle non potute identificare da me, si trovano sotto altro nome e altro titolo.

Da carte 88e-92e trovasi un elenco delle opere a stampa del Palestrina. Per il buon Fornari il Palestrina era un idolo: a lui consacra molte pagine, dove però dice poco di nuovo, e dobbiamo essergli pur grati di questo elenco che viene a completare, con qualche indicazione ignota ai bibliografi — quanto del Palestrina si aveva a stampa.

Tenendo a base l'elenco dei Cantori dato dal Fornari, riscontrato con l'altro dell'Adami, e considerato che per il periodo anteriore a Leone X l'Haberl aveva quasi completato il lavoro di ricostruzione dell'elenco di essi, però non corredato di notizie biografiche, — che certo sarebbe còmpito ben arduo — ho limitato il mio modesto lavoro a dare qualche notizia dei Cantori da Leone X al secolo XVIII, completando l'elenco del Fornari nelle sue mancanze e portandolo sino alla fine del secolo suddetto ed illustrandolo con documenti e notizie tratte in massima parte dai registri dei Puntatori della Cappella pontificia recentemente acquisiti alla biblioteca vaticana. Quando i Cantori furono anche compositori di musica ne tenni conto, basandomi per questo sul citato Catalogo dell'Haberl, che è il lavoro più completo che si abbia a tutt'oggi, quantunque continui e svariati errori, massime nella numerazione dei mss. e negli indici, non permettano usare di quello studio con quella sicurezza e speditezza che sono doti essenziali in tali lavori. Al Fétis (1) sono quasi tutti sconosciuti.

Roma, ottobre 1906.

Enrico Celani.

---

(1) *Biographie universelle des musiciens*, Paris, 2a ediz.

De Pitti Nicola.

Figura nelle liste dei cantori dall'a. 1507 al 1513. A lui è diretto un *motu proprio* di Leone X " Cupientes " del 9 luglio 1513 (Arch. Vatic., *Leo X Div. Cam.*, vol. 83, fol. 81, e *Regesti*, n. 3560). L'HABERL, *Bausteine für Musikgeschichte*, II, 122, dice di lui: " Im päpst. Archiv findet sich " Lettere a diversi ", vol. 3°, rothe Ziffer 3507, fol. 286-287 das Autograph eines jammervollen Briefes, welchen *Nicolo pict* am letzten november 1528 aus Cremona an Papst Clemens VII richtete, Aus demselben geht hervor dass Nicholo nach dem sacco di Roma entffoh und zu Fuss nach Cremona wanderte. Er wendet sich durch seinen treuen Diener mit dem Briefe an den Papst und bittet um Unterstützung und Wiederaufnahme. Er versichest, dass er in den 18 Monaten seiner Zürucksgezogenheit mehr gearbeitet habe als früher in 20 Jahren, nämlich drei Messen, drei Magnificat und Finf Motetten, von denen er hofft dass sie dem Papste gefallen. Das Musikarhiv enthält übrigens Keine Note dieses florentiner Meisters, welcher von Leo X, 1513 als " Cantor prior aliorum cantorum " auf Lebenszeit ernannt worden war ".

Fazzani Tommaso.

Nell'elenco dell'a. 1527 figura sotto il cognome di *Zazanis*; nel 1522 Thomas de Fazanis e così fino all'anno 1530.

Scrivani Giovanni.

Nel 1507 è detto *Joannes Scribano*; l'a. 1535 al suo nome è aggiunto il titolo di *decanus*. Nel diario della Cappella, ai 12 giugno 1539 leggesi: " Rediit a patria R. De Joannes Scribanio decanus, qui congregatis Cantoribus petiit ab eisdem sibi dari locum suum ad quod consensierunt et ex nunc in antea pro decano habebitur ". Altra nota simile il 24 agosto dello stesso anno. Morì il 7 ottobre 1558, e fu sepolto in S. Giacomo dei Spagnuoli. Nella Cappella si conserva un suo " Magnificat ". Tutte queste notizie sono ignorate dal FÉTIS, *op. cit.*, VII, 546.

Palmares Giovanni.

Spagnuolo. Negli elenchi figura sotto il nome di Joannis de Palomares per gli anni 1507-1525.

Perez Pietro.

Spagnuolo. Figura solo nell'anno 1522.

Nuzani Vincenzo.

Il Fornari dovette trascrivere male questo nome che è Nuzanus e non Misonis. Figura nell'elenco dei cantori per l'a. 1514. Di lui conservasi una messa nell'Archivio di S. Lorenzo e Damaso.

Paoli Bernardo.

Fiorentino. Negli elenchi è detto anche " Bernardus Benedictis o De Paulis Fiorentino „; nel 1535 è detto " decanus post Scribanum „. La data della morte è errata dal Fornari: nel diario della Cappella, in data 23 gennaio 1548 è scritto: " D. Bernardus Pauli Florentinus et Decanus Capellae nostrae functus est vita, et sepultus est in ecclesia super Minervam comitante funus Magistro Capellae cum Cantoribus. Exequies celebravimus 16 februar „. Evidentemente il Fornari scambiò il giorno delle esequie per quello della morte.

Felici Giovanni Francesco.

Calabrese, ammesso in Cappella l'a. 1518. Nell'elenco dell'a. 1535 figura come " decanus post de Paulis „; il 2 gennaio 1536 " Joan. Franciscus Felix fuit electus in abbatem ab omnium cantorum Congregatione; 7 dicti fuit coronatus R. Abbas nostrae Capellae D. Jo: Fran. Felix in Capella Majori in praesentia omnium Cantorum, qui etiam illi obedientiam fecerunt copulando manus suas „. Nel *Liber fraternitatis* del Campo Santo Teutonico, leggesi: " 1548-1550. R. M. Jo: Francesco Felici, cantori capellano de sua S^{tà} et decano della cappella di S. Santità „. Morì il 19 aprile 1561 e fu sepolto in S. Pietro.

Festa Costanzo.

Fu ammesso in Cappella l'anno 1517. Il 26 febbraio 1543 è notato tra i cantori " qui propter impedimentum evidentem (!) obtinuerunt licentiam a d. D. nostro et Collegio nostro cantorum, ut remanerent in urbe „ e non seguì il Pontefice a Bologna, e ai 10 aprile 1545 leggesi: " Eadem die Constantus Festa musicus eccellentissimus et cantor egregius vita functus est, et sepultus in Ecclesia Traspontina: cuius funeri R. D. Episcopus Assisii magister Capellae cum Cantoribus omnibus interfuit et sacrista. 17 d. iterum fuit ad Traspontinam et ibi solemniter celebratae sunt exequiae Domini Costantii Festa „. L'Haberl, *op. cit.*, ricorda del Festa l'opera: *Magnificat* | Tutti gli otto toni | a quattro voci | composti da Constantio Festa | già maestro della Cappella | et Musica di Roma | novamente posto in luce | et da li suoi proprii exemplari corretti |. Venetiis apud Hieron. Scotum, 1554. Molte altre composizioni musicali cita l'Haberl, II, 131 e seg. F. Fétis, *op. cit.*, III, 225.

Nuñez Biagio.

Spagnuolo. Apparisce tra i cantori nel settembre 1522, ma nelle *Nomine* di essi, sotto Paolo III, gennaio 1535, è ascritto come ammesso l'a. 1520. Il 4 gennaio 1540 " finita missa congregatis cantoribus eligerunt Blasium in Abbatem novum ad exigendum et faciend. negotia Capellae ut moris est ". Il 10 febbraio 1544 " d. nus Blasius Nugnez habuit licentiam a Collegio eundi ad decantandam missam in monasterio monialium Beatae Annae occasione professionis suae filiae ut dicebat in sanctimonialem ". Si hanno di lui notizie nei *Mandati* sino all'a. 1552. Morì il 17 novembre 1556 e fu sepolto in S. Giacomo degli Spagnuoli.

Ribera Antonio.

Spagnuolo. Comincia a figurare tra i cantori il 2 agosto 1514, e nel ruolo del settembre 1522 col nome di " Rybere ".

Bonevin Giovanni.

Francese. In un *motu proprio* del 1° novembre 1518 leggesi " Nomina verum Cantorum Capellanorum et aliorum in eadem capella servientium praedictorum sunt haec... Joannes Bonevinius alias Beausseron ". Nel 1529 è detto " Beausiron ", il 29 novembre 1538 " finita missa et officio congregatis jam omnibus cantoribus super dispositionem beneficiorum vacant, per obitum quondam Francisci Goes de quibus Joannes Le Conte presentatus fuerat ad dispositionem Capellae, contulerunt Joanni Beausseron Capellaniam sanctae M. de Vorselar Cameracen. dioec. valor XII ducat. — Il 22 maggio 1542 " ...obiit Jo: Bonnevin alias Beausseron morte repentina ", e il 5 giugno " fuerunt exequiae ad S. Ludovicum ". L'Haberl, *op. cit.*, p. 117, registra varie sue composizioni. Il Fétis, *op. cit.*, II, 19, lo cita solamente come cantore della Cappella pontificia.

Salinas Bernardo.

Figura in un elenco di cantori dell'aprile 1502, e del settembre 1507.

Cornieri Giovanni.

Il suo nome è ricordato in un elenco dei cantori del dicembre 1529.

Conseil Giovanni.

In un *breve* del 28 aprile 1526 è detto: " Dominus Joannis de Conseil Clericus Parisiensis, cantor capellae per obitum Jo: Radulphi cantoris cap. extra Romanam Curiam defunctis ", in altro elenco del dicembre 1529 è chiamato " Jo: Consilion ", l'a. 1535 era morto perchè è

annotato " die lunae 11 jan. 1535. In ecclesia S. Ludovici nationis Gallorum anniversarium pro anima defuncti D. in Jo: du Conseil „. L'Haberl, pag. 122, registra due sue composizioni. Dubitiamo sia lo stesso che il Fétis, *op. cit.*, II, 348, registra sotto il nome di Jacques Consilium.

Simando Marco.

Figura tra i cantori andati a Bologna l'a. 1529, e negli altri elenchi fino al gennaio 1535. Nel diario, " a. 1535, 17 jan. obiit D. Marcus Sigmandus „ e fu sepolto in S. Spirito in Sassia.

Tamagni Girolamo.

Da S. Geminiano, iscritto alla cappella ai 18 marzo 1528, nell'elenco del dicembre 1529 e fino all'a. 1552. Morì ai 21 ottobre 1559 e fu sepolto in S. Marco.

Argentil Carlo.

Francese, iscritto alla Cappella il 23 novembre 1528. Il nome è scritto Argentille, d'Argentil (Gallus, 29 novembre 1528), Dargentil: ma da una sottoscrizione autografa si rileva che egli chiamavasi " d'Argentilly „. Ai 22 ottobre 1536 è detto: " Fuerunt congregati omnes Cantores in parva Capella et domini Joannes Beausseron, Carolus d'Argentilly etc., qui alias comdennati fuerant in provisionem unius mensis propter inobedientiam in libro proscriptam obtinuerunt gratiam, et suprascript. provisio illis restituerentur „, 8 jan. 1543 " D. Carolus de Argentilly renuntiavit officium punctatoris „, 8 jan. 1548 " Carolus de Argentillis qui fuit punctator anni praeteriti renunciavit officium punctatoris „. Fu rimosso d'ordine di Paolo IV per essere stato riconosciuto come facente parte dell'ordine Cartusiano, ma gli fu lasciato lo stipendio in memoria del lungo servizio prestato. In Cappella si conserva manoscritto un *Kyrie eleison*. Il Fétis, *op. cit.*, I, 131, lo cita soltanto.

Lambert Pietro.

Francese, iscritto alla Cappella l'a. 1528, apparisce fino all'a. 1553, nel quale anno esercitava l'ufficio di puntatore. Morì il 15 agosto 1563 e fu sepolto in S. Agostino con questa iscrizione: PETRO LAMBERTO BELG. | NERVIO NOVIODUNENSI | SUMMO PONTIF. SYMPHONIACO | GRAVI VIRO INNOCENTIA | ET ERGA INOPES ADMIRABILI MIA NICOLAUS POLCETIUS | CLIENS ET TESTAMENTI EXECUTOR | MUNICIPI ET PATRONO | DE SE BENEMERENTI | P. | VIXIT ANNOS LXX | OBIIT I KAL. SEPT. | ANN. SAL. MDLXIII. — Cf. Forcella V., *Iscriz. delle Chiese di Roma,* vol. V, p. 43; Fétis, *op. cit.*, V, 174.

Barry Ivone.

Ammesso in Cappella il 14 dicembre 1528, di nazionalità " Gallus ", il 22 marzo 1540 " petiit licentiam eundi ad patriam " da dove tornò il 25 aprile dell'a. 1541; nel gennaio 1548 " erat Bononia pro concilio celebrando " di dove il 29 agosto " reversus est Romam "; il 10 novembre 1549 " propter obitum Pauli III non fuit decantatum officium: fuit facta congregatio in capella, in qua fuerunt deputati Yvo Bary, Ant. Calasanz et Federicus Capizius ad sollicitandum R. camerarium et magistrum domus sacri palatii super panno in funeralibus cantoribus elargiendo ".

Lecomte Giovanni.

Fiammingo. Ammesso in Cappella ai 24 dicembre 1528, figura nell'elenco dei cantori del dicembre 1529, e vi figura fino al 1548. Il 27 novembre 1539 " convocatis cantoribus et Magistro Capellae praesentarunt Jo. le Comte in beneficiis vacant " ed il 29 dello stesso mese gli fu concessa " Parochialem de Rancourt dioec. Cameraren ". Il 9 luglio 1547 " reversus est de Concilio Romam " ed il 26 dello stesso mese " revertitur ad Concilium " ove " iverunt " il 4 settembre: il 9 gennaio dell'anno seguente " erat Bononiae pro concilio celebrando " di dove scrisse, il 9 marzo " ad nos pro licentia eundi ad partes, quam obtinuit a nobis ".

Vermont Pietro.

Figura tra i cantori nel gennaio e dicembre 1529. Questa notizia si può unire a quelle riguardanti la vita del Vermont, che il Fétis dice rarissime.

Fontagne (Fontaines) Filippo.

Francese, comparisce negli elenchi dei cantori per gli anni 1529-1530.

Andrea da Mantova.

Comparisce in un elenco dei cantori del dicembre 1529.

Andreini Girolamo.

Comparisce in un elenco dei cantori del dicembre 1529.

Lahaye Florinus.

Comparisce negli elenchi dei cantori per gli anni 1529-1532.

Castellani Francesco.

Comparisce negli elenchi dei cantori per gli anni 1529-1532.

De Benedictis Cristoforo.

Da Urbino. Figura nell'elenco dei cantori dell'a. 1529.

Del Medico Agostino.

Figura tra i cantori per gli anni 1529-1552.

Cocu Giovanni.

Detto " Joannis de Cambray, alias Coccu „, figura tra i cantori l'a. 1532: ai 3 novembre 1535 " diem clausit supremum; sepultus in ecclesia S. Petri: exequiae in dicta ecclesia S. Petri 17 nov. „.

Calasanz Antonio.

Spagnuolo, della diocesi di Leida. *Basso.* Ammesso nella Cappella li 11 novembre 1529, al 2 gennaio 1544 " renuntiavit officium punctatoris „; il 7 gennaio 1549 " processum est ad electionem punctatoris anni praesentis, et viva voce omnium cantorum electus est D. Antonius Calasans, qui licet invise consetiens juravit in manibus decani absque personarum exceptione sed juxta formam Constitutionum nostrarum punctare „, e il 10 novembre " propter obitum Pauli III „ fu deputato " ad solicitandum R. Camerarium super panno in funeralibus cantoribus elargiendo „. Morì l'a. 1577, di circa 90 di età.

Villani de Zonati Giovanni Francesco.

Padovano. Figura tra i cantori l'a. 1533. Il 20 giugno 1539 " cassatur D.o Franciscus Villanus, qui postea mortuus est in julio „ e il 22 luglio " mortuus est R. D. Jo. Franciscus Villanus et die 23 intimati sunt Cantores ad sepeliendum D. Joannem Franciscus Villanum qui sepultus est in S. Petro cum solemnitate solita „.

Goust Francesco.

" Zelandus „ Goes. Apparisce tra i cantori l'a. 1534, nel *Liber fraternitatis* del Campo Santo Teutonico all'a. 1535 " D. Franciscus zelandus, cantor Ss. D. n. ppe cum famula intravit „; ai 26 novembre 1539 " mortuus est „, ed ai 29 " sepultus fuit in Campo Santo „ (presso S. Pietro).

De Le Mee Francesco.

Fiammingo. Figura tra i cantori nel gennaio 1535: il 10 luglio stesso anno " obiit D. Franciscus De Le Mee, sepultus est in ecclesia S. Juliani nationis flammingorum, 2 sept. exeq. in dicta Ecclesia „.

Bulteto Genesio.

" Gallus „. Ammesso tra i cantori il 3 novembre 1532, ai 17 gennaio 1537 " Genesius excusatus propter mortem uxoris „, il 9 giugno

1543 cum discessisset e Bononia, ubi tunc erant cantores cum Pontifice petita licentia Genesius „. Figura tra i cantori fino all'a. 1550. Morì il 5 luglio 1554, e fu sepolto in S. Maria del Popolo. Lo ricordano due iscrizioni, una in S. Maria sopra Minerva, e l'altra in S. Lorenzo in Damaso. Cf. FORCELLA, *op. cit.*, I, 446, V, 175.

Normant o Loyal Antonio.

Francese. Ammesso in Cappella il 27 maggio 1534, nel gennaio 1535 è detto " Ant. Normant alias Lohial o Loyal Gallus „, il 22 ottobre 1536 " fuerunt congregati omnes cantores in parva capella et domini... Antonius Loyal qui alias comdemnati fuerunt in provisionem unius mensis propter inobedientiam in libro proscriptam obtinuerunt gratiam, ut suprascripta provisio illis restitueretur „, ai 29 novembre 1539 gli fu assegnato un beneficio ecclesiastico; andò al Concilio l'a. 1546, e ai 18 aprile dell'anno seguente " reversus de Concilio Romam „; morì il 10 ottobre 1557 e fu sepolto in S. Luigi de Francesi. Il FÉTIS dice che chiamavasi Piéton; ma i registri dei cantori erano allora documenti ufficiali, e se si fosse chiamato così non sarebbe stato registrato sotto il nome di Loyal.

PAOLO III.

Abate Giovanni.

" Italus „ da San Germano. Contralto, ammesso il 6 luglio 1535.

Fiorani Mattia.

" De Tarvesio „. Ammesso il 6 luglio 1535; il 6 giugno 1543 " cum discessisset e Bononia ubi tunc erant cantores cum Pontifice, petit licentia Genesius, Matteus fuit admissus in locum Genesii etiam quoad expensas in tinello, et prout alii cantores cum famulo et jumento! „. Il 3 gennaio 1547 " electus est Abbas „, e il 21 febbraio " requiescit in pace bonae memoriae Matheus Floranus. Exequias celebravimus in Ecclesia d. Mariae Traspuntinae 28 februar „.

Borsani Paolo.

Il 6 luglio 1535 " Paulus de Bursanis, romanus „ fu ammesso in Cappella: firma gli Statuti l'a. 1545 come " decanus „; il 6 novembre 1546 " D. Paulus Bursanus, clericus romanus vita functus est hora 16, et hora 23 sepultus in Ecclesia S. Mariae de Populo concomitantibus cantoribus funus, quia cantor noster erat „ e il 23 dicembre " exequias celebravimus in ecclesia de Populo „. È ricordato da questa iscrizione:

D. O. M. | PAULO BURSANO CAN|TORI CELEBERRIMO | ATQ. OB ID PAULO III P. M. | GRATISSIMO QUI | VIXIT AN. XLIII, DIES III | BERNARDINUS BUR|SANUS FILIUS EIUS ADOPTIVUS | PATRI DULCISS. ET | BENEMERENT. P. C.| OBIIT A PARTU VIRGINIS | 1546. Cf. FORCELLA, *op. cit.*, I, 341.

Toro Stefano.

Napoletano. Ammesso in Cappella il 1° agosto 1535 " fuit admissum in cantorem Stephanum de Thoro, Neapolitanus, ac in praesentia omnium cantorum in parva capella a venerabili viro Bartholomaeo de Croto Mag. Cap. superpellitio indutus, etiam per sacra Evangelia observare privilegia, tenere servata Capellae atque suis Confratribus obedire juravit 8 jan. 1553 data est facultas Steph. Thoro pro beneficio ecclesiastico beneventano per obitum b. m. Raphaelis de Morra „. Morì ai 29 aprile 1554, e fu sepolto in S. Salvatore in Lauro.

Morales Cristoforo.

Da Siviglia. Scolaro di Gaudio Mell, ammesso in Cappella il 1° settembre 1535 " fuit admissus in Cantorem de Christophorus d. Morales, Clericus Hispalensis (Siviglia) „, il 4 aprile 1540 " obtinuit licentiam eundi ad patriam „, il 1° maggio 1545 " abiit ad partes de licentia per menses decem „. Per le sue opere conservate nella Cappella dei Cantori, cfr. HABERL, op. cit., pag. 149. Il FÉTIS, *op. cit.*, VI, 189, lo dice erroneamente ammesso verso il 1540.

Cappello Antonio.

Il 28 marzo 1536 " D. Antonius Capello Seber. Dioc. (da Savoya Sabaudus Gallus) a Paulo P. M. fuit admissus et receptus in cantorem et a R. D. Barthol. Croto ejusdem Capellae Magistro in parva Capella praesentibus... indutus... solvit 12 duc. „. Era coniugato, poichè il 19 luglio 1546 " Capellus ob brachium uxoris fractum non venit „. Figura nell'elenco dei cantori fino all'anno 1552. Morì ai 31 marzo 1562 e fu sepolto in S. Maria in Traspontina.

Escobedo Bartolomeo.

Il 23 agosto 1536 " fuit admissus in cantorem a S. Paulo 3 Pont. Max. D. Bartholomaeus Escobedo, Clericus Zamorensis et a Ven. Viro D. Bartholomeo Croto Capellae Summi Pontificis Magistro in parva Capella praesentibus cantoribus (Gallis exceptis qui se absentarunt per indignationem) superpelliceo indutus. 24 dicti. Propterea quod D. Bartholomeus venit ad officium Capellae ipsi Galli per inobedientiam Magistri Capellae et totius Collegii durantibus matutinis exuerunt superpelliceis suis, et abierunt. Carolus abiens dixit multa verba injuriosa et scanda-

losa ad Decanum Capellae, nihilominus praedictus de Barthol. Escobedo Clericus Zamoren. solvit 12 duc „. Il 5 giugno 1541 " petiit licentiam eundi ad patriam „ donde " reversus 1 maii 1545 „. Figura tra i cantori fino al 25 ottobre 1554. Morì l'anno 1563, e questa data è ignorata dal Fétis. Cfr. SALINAS, *Tratt. di musica*, lib. IV, cap. 23, fol. 228.

Magnani Giovanni Antonio.

Il 22 marzo 1537 " fuit acceptus D. Joannes Antonius de Majanis de Senaria, Ferrarien. in Cantorem „, l'8 gennaio 1548 " creatus est punctator istius anni „. Morì il 29 giugno 1553 e fu sepolto in San Pietro in Vincoli.

Barré Leonardo.

Ai 13 luglio 1537 " fuit admissus in cantorem Leonardus Barre a Paulo 3 Pont. Max. nec non a V. viro D. Barth. Croto Capellae S. D. Magistro in Sacristia S. Marci praesentibus, etc., juravit, etc. „ e figura tra i cantori fino all'anno 1550. Il 31 luglio 1555 " fuerunt esclusi de capella Leonardus Barre... quia sic voluit papa pro qui habent uxor et in loco ricompense papa insit illi dare scuta sex in ogni mense pro colibet „ e ai 25 ottobre " in plena congregatione habuit licentiam servire de magistro Capellae in S. Lorenzo in Damaso ut melius habeat „. Cfr. FÉTIS, *op. cit.*, I, 252.

Dankert Ghisilino.

Il 22 marzo 1538 " Dominus Ghisellinus Dankert, Clericus Zeodien. a SS. in Xsto Patre N. D. D. Paulo III fuit in cantorem receptus et R. D. Bartholomeus Croto Magister Capellae in capella parva praesentibus caeteris cantoribus consentientibus induit eum cotta et ut moris est praestitit juramentum et solvit duc. 12 „, il 1° febbraio 1520 era puntatore " ego Ghisiliuns renuncians officium punctatoris consignavi libros etc. „; il 16 novembre 1554 gli fu concesso un canonicato. Nei documenti della Cappella è chiamato anche Dankers, Dankert, Doncardo. Cfr. FÉTIS, *op. cit.*, II, 425.

Amanditi Virgilio.

Il Fornari lo dice romano, invece nel Diario ai 7 novembre 1538 leggesi: " Dominus Magister Capellae retulit in Capella qualiter SS. D. N. recepit D. Virgilium Corsum in Cantorem, et propter hoc magister adduxit et induit eum cotta „. Ai 4 settembre 1547 " ivit ad Consilium „, da dove, il 13 gennaio 1548 " reversus est Romam „. Morì ai 31 dicembre 1571. Tenore.

Mouchean Giovanni.

Il 15 novembre 1538 " Joannes Mouchean fuit admissus de voto et consensu omnium et juravit in forma, et die seq, solvit sua regalia duc. 12 ", ma il 30 giugno 1539 " hoc mense praeterito cassatur Joannes Moucean, eo quod abiit invitis cantoribus et vivus non reperitur nec de morte constat.

Ordonnez Pietro.

Ai 29 aprile 1539 " D. Bartolomeus Crotus Magister Capellae retulit in Capella congregatis cantoribus qualiter SS. D. N. recepit in Cantorem D. Petrum Ordonez Palentin. Dioeces. et propter hoc Magister Capellae induit eum cotta ut moris est et juravit et die 4 maji solvit duc. 12 ", l'11 gennaio 1545 " fuit creatus novus abbas videlicet D. Petrus Ordonez hispanus "; nel maggio 1549 " obtinuit licentiam eundi a civitate Bononiensi ad balnea paduana usque ad mensem septembris inclusive, quia laborabat infirmitate ciatica. Rediit 17 nov. ". Morì nel dicembre dell'anno 1550.

Mont Giovanni.

Il 4 agosto 1538 " post missam R. D. Magister Capellae convocavit omnes cantores et petiit votum et judicium ab omnibus utrum 70 annes Mont est sufficiens ad accipiendum ipsum pro tenore capellae et nemine discrepante omnes dixerunt separatim quod est sufficiens et meretur locum Capellae, propter quod Magister Capellae ordinavit quod sibi diceretur quod veniret crastina die cum cotta et admitteretur in Cantorem ". Nel febbraio 1540 lo troviamo " punctator ", ai 28 gennaio 1548 " de licentia magistri ivi Bononiam propter concilium celebrandum " da dove " reversus fuit Romam ", il 27 maggio. Apparisce tra i cantori fino all'anno 1552.

Archadelt Giacomo.

Ai 30 dicembre 1539 " R. Episcopus Castren. Magister Capellae admisit Jacobum Archadelt in numero Cantorum et... solvit regalia "; il 28 maggio 1547 " Archadelth reversus est de gallia Romam ". L'anno 1552 non figura più tra i cantori. Fu maestro di cappella del cardinale di Lorena. Cfr. Haberl, II, 111; Doni, *Libreria*, Parte I, p. 64. Il Fétis, *op. cit.*, I, 127, dice erroneamente che fu ammesso in cappella l'anno 1540.

Bartolini Simone.

Il 9 luglio 1542 " admissus est in cantorem Simon Bartolini de Perusia ", ai 9 gennaio 1548 " erat Bononiae pro concilio celebrando ". Apparisce tra i cantori fino all'aprile dell'anno 1552.

Sanchez Giovanni.

Spagnuolo. Apparisce tra i cantori l'anno 1529, ma il 19 gennaio 1540 " propter scandalum commissum in Capella S. S. cassavit Joannen Sanchez ex rotulo sive lista cantorum ". Fu riammesso il 4 agosto 1542. Morì l'anno 1572.

Gemelli Ottaviano.

Il 3 novembre 1542 " admissus est in cantorem Octavianus Gemelli Aquitanus (deve leggersi *Aquilanus*). Figura tra i cantori fino all'anno 1547.

Lazisio (de Algisiis) Federico.

Contralto. Il 30 dicembre 1543 " fuit admissus in cantorem Capellae D. Federicus de Algisiis, romanus, 13 febr. 1544 solvit regalia "; il 26 febbraio 1547 " creatus est Abbas " ed è confermato per l'anno seguente, carica alla quale rinunziò il 6 gennaio 1549, e il 10 novembre dello stesso anno " fuit deputatus, propter obitum Pauli III ad sollicitandum R. Camerarium super panno in funeralibus cantoribus elargiendo ". Figura nell'elenco dei cantori fino nell'aprile 1552.

Fortino Casanova Virginio.

Il 31 maggio 1544 " post vesperas in dicta Capella fuit admissus in Cantorem dictae Capellae D. Virgilius de Casanova alias Fortin " e il 1° marzo dell'anno seguente " solvit ducata 12 aurea in auro cantoribus qui absolutionem fecerunt ei ut participere posset finitis mensibus duobus quia participere non debebat ad sex menses propterea non solverat propinam suam in tempore ". In una sottoscrizione degli " Statuti " si firma " Virgilius Fortinus de Casa Nova ". Figura tra i cantori nell'elenco dell'aprile 1552 col nome " Virg. Casanova (Fortinus) ".

Vescovi Giovanni Luigi.

Tenore. " Giovanni Aloisius de episcopis ", il 28 giugno 1546, " post vesperas propositus fuit in R. Magistro Cantoribus 21, quorum sexdecim votum favorabile dederunt, et sic obtentus fuit, et tunc indutus est cotta pro baritono et iuravit constitutiones observare, et promisit solvere regalia sua. Solvit pro cotta et propina 20 junii ducatos 12, videlicet julios 120 ". Figura tra i cantori nell'elenco dell'aprile 1552. Morì ai 22 aprile 1565.

Montalvo Francesco.

Tenore. Il 30 gennaio 1547 " receptus fuit cum cotta Franciscus de Montalvo et solvit 12 ducat. die 31 januarii ". Il 2 settembre dello stesso anno " facta fuit congregatio Cantorum nostrorum in Monasterio S. Sal-

vatoris in lauro in qua congregatione decretum fuit, ut D. Franciscus de Monte alto qui erat de commissione Magistri et Cantorum iturus ad Concilium mitteret vice ipsius D. Virgilius de Amanditis debitorem suum pro salario unius mensis, quod quidem salarium remisit ei si toto tempore concilii serviret pro eo, et si quacumque causa recederet a concilio nisi de commissione Papae vel Cantorum, tum teneretur restituere eidem Francisco salarium sibi datum et remissum, si tum contingeret Francisco ad concilium ire „. Il 2 gennaio 1555 troviamo “ punctator Franciscus de Montalbo hispanus „.

Carotta Gioacchino.

Il 6 marzo 1547 “ Rdus D. Magister Capellae in simul omnes Cantores in Capella Sixti congregati fuit receptus et electus in Cantorem Joachim Carotta, bassus, et Clericus Assisien., die 8 solvit regalia „; pochi giorni dopo, al 6 dello stesso mese “ habuit licentiam eundi ad concilium „ dove era ancora nel gennaio 1548. Figura nell'elenco dei cantori nell'aprile 1552. Morì ai 23 aprile 1556 e fu sepolto in S. Maria del Popolo. Nel registro dei puntatori non figura la morte; solo vi è notato “ Die 17 martii 1557 fuerunt celebrate exequie b. m. Joachini Carotia in ecclesia S. Maria de populo „.

Vimercati Vincenzo.

Bresciano, tenore. Ai 18 aprile 1547 “ D. Vincentius de Vicomercatu pro tenore indutus est cotta post missam et juravit observare mandata Capellae et solvere regalia sua. Die 17 solvit „. Morì il 12 febbraio 1574 e fu sepolto in S. Girolamo.

Bartoli Pietro.

Detto Bartolomeuccio. Il 26 ottobre 1547 “ duo Cantores soprani propositi sunt a Magistro Capellae cantoribus 21 et scrutinio scrutati sunt unus Neapolitanus et alter de S. Germano. Neapolitanus habuit vota favorabilia 13, altero vero 11 „. 23 novembre “ Duo soprascripti soprani 26 octobris propositi et scrutati induti sunt cotta... Quorum nomina sunt D. Petrus de S. Germano „. Il 27 gennaio dell'anno seguente fu incaricato di procedere all'inventario dell'eredità di Bernardo Paoli. Figura nell'elenco dei cantori dell'aprile 1552. Ai 14 dicembre 1589 leggesi: “ Hodie mortuus est r. D. Petrus Bartolomeuccius supranus et decanus, et sepultus est in S. Gregorio „.

Antignano Aniello.

Da Nola, e non da Napoli. Fu ammesso in Cappella il 26 ottobre 1547. Figura come puntatore nell'elenco dei cantori del 4 gennaio 1554. L'a. 1589, febbraio 14, si nota “ furono fatte le esequie di m. Aniello a San Marcello „.

Caraceno Pietro Paolo.

Il 4 agosto 1549 " fuit congregatio praesente mag. cap. super ingressu Petri Pauli de Macerata, 12 aug. fuit admissus Petrus Paulus de Macerata, bassus ". Dall'elenco dei cantori dell'aprile 1552, risulta che si chiamava Pietro Paolo Caraceni. Morì il 31 luglio 1565 e fu sepolto in S. Maria sopra Minerva.

Ferabosco Domenico.

Ammesso in Cappella il 27 novembre 1550. Fu maestro di Cappella in S. Petronio di Bologna, e poi, nel 1546, della Basilica Vaticana. Ai 31 luglio 1555 " fuerunt esclusi de Cappella... Domincus Ferabosco quia sic voluit papa pro qui habent uxor et in loco ricompense papa insit illi dare scuta sex in ogni mense pro colibet " e passò maestro di Cappella in S. Lorenzo e Damaso. Per le opere che sono in Cappella, Cfr. Haberl, vol. II, p. 131.

Merula Giovanni Antonio.

Folignate. Ammesso in Cappella il 12 settembre 1551, fu il primo maestro di cappella dopo la riforma di Sisto V. Morì ai 28 dicembre 1588 e fu sepolto in S. Marco. Il Fétis, *op. cit.*, ignora l'anno della morte.

Milleville Alessandro.

Ferrarese. Ammesso in Cappella il 30 ottobre 1552. Fu bravo organista di S. Pietro in Vaticano. Cfr. Liberali A., *Ferrara d'oro*, c. 17 (Mss. Bibl. Chigi); Fétis, *op. cit.*, VI, 145.

Clinca Nicola.

Napoletano. Il 5 luglio 1553 " fuit admissus in cantorem Capellae d. Nicolaus Clinca et a r. d. Hieronym. ep. Castren. eiusdem Capellae Magist. in sacristia ecclesiae S. Marci, praesentibus d.nis Cantoribus consentientibus qui iuravit manibus eisdem. Die 22 solvit regalia ".

Barone Nicola.

Napoletano. Il 30 agosto 1553 " fuit per R. D. Mag. Capella admissum in Cantorem et ab eodem superpellicio in sacristia Ecclesia S. Marci indutus: die 22 solvit 12 duc. 10 pro participando et duo pro cottas ". Lasciò Roma e ai 29 giugno 1560 si trova notato " Cassatio Nicolai Baroni ".

Pier Luigi Giovanni da Palestrina.

Ai 13 gennaio 1555 " fuit admissus in cantorem Joannes de Palestrina " ma per essere coniugato, fu licenziato ai 30 luglio, restandogli

sei scudi al mese di paga. Lo stesso anno ai 25 ottobre " in plena congregatione habuit licentiam servire de Magistro Capellae in S. Joannis Laterano, ut melius habeat „; passò poi in S. Maria Maggiore, e morto l'Animuccia nel 1571, il Palestrina tornò nuovamente in Vaticano, come apparisce dal libro dei salariati della Cappella Giulia. Il Fornari non dà l'anno di nascita. Il Torrigio, nelle *Grotte Vaticane*, lo dice morto al 2 febbraio 1593. Ippolito Gamboci, puntatore, nel suo diario a mercoledì 2 febbraio 1594 scrive: " Questa mattina il sig. Pier Luigi da Palestrina, eccellentissimo musico, nostro compagno, e maestro di Cappella in S. Pietro, passò da questa a miglior vita, ed alle hore 24 fu portato in d^a Chiesa accompagnato non solo da tutti li musici di Roma ma anco da moltitudine di popolo, et secondo il nostro solito conforme alle nostre consuetudini cantammo il responsorio *Libera me Domine*, tutti li nostri compagni furono presenti „. Ai 9 leggesi " Coronazione di Clemente VIII, il papa domandò al Maestro di Cappella a chi fossero restate le carte del Palestrina, e sentito che erano del figliuolo disse che avrebbe pensato a far stampare le opere inedite „; ai 14 " questa mattina habbiamo fatto le esequie in memoria del sig. Giov. Pier Luigi di Palestrina in S. Pietro nella Cappella Gregoriana. Il sig. Vincenzo De Gratis cantò la messa, il sig. Mario Corona l'epistola, e il sig. Matteo Argenti l'evangelio, tutti li nostri compagni furono presenti „. Nell'Archivio del Capitolo di S. Pietro, ai 2 febbraio 1594 leggesi: " Messer Giovanni Pierluigi da Palestrina, maestro di Cappella in S. Pietro, sepolto alla Cappella nuova per deposito „.

Arte contemporanea

SULL'INSEGNAMENTO DEL PIANOFORTE
NEGLI ISTITUTI MUSICALI D'ITALIA

Mi sono frequentemente domandato se un allievo di pianoforte, licenziato con diploma d'idoneità all'insegnamento nei nostri Istituti musicali, possa reputarsi, nella maggioranza dei casi, un Maestro del proprio istrumento, e mi sono sempre risposto di no, senza esitare.

Nelle nostre scuole ufficiali il sistema d'insegnamento rimane ancora quello che può dare, presso a poco, un qualunque docente di lezioni private a delle signorine. Non vorrei però essere frainteso: parlo del sistema d'insegnamento, di ciò che si richiede negli esami di passaggio da un anno all'altro e di diploma; dell'indirizzo, infine, delle scuole, e non dell'abilità maggiore o minore degli insegnanti nei nostri Istituti. Affermo solo che l'indirizzo didattico ed artistico è all'incirca identico sia per il migliore insegnante ufficiale sia per il più umile docente privato: e tale accertamento non è davvero lusinghiero per le nostre scuole di pianoforte. I Conservatorî, i Licei musicali d'Italia dovrebbero dare il mezzo ai giovani che li frequentano di raggiungere una maturità di studî ben superiore a quelle che darebbe loro un insegnamento privato. Ogni Istituto dovrebbe avere un corso superiore, una specie di Università del pianoforte. Ma la cosa è stata sì poco compresa da molti insegnanti, dalle au-

torità ministeriali e dalle commissioni permanenti per l'arte (?!) musicale, che generalmente si obbliga lo stesso professore a far percorrere all'allievo l'intero corso di studî; così come in non poche scuole..... elementari lo stesso Maestro accompagna i bimbi dalla prima alla quinta classe! I fautori di un simile sistema adducono queste peregrine ragioni: l'uguaglianza del tipo d'insegnamento; il far prendere all'allievo, sin dai primi anni, buone abitudini sotto un ottimo insegnante. Da qui si partono tutti gli errori, tutte le pedanterie sciocche che governano ed imperano in materia di pianoforte nelle nostre scuole. Un artista completo e valoroso deve dunque occuparsi dei ragazzi quando ancora sono all'A B C dello studio: perchè? per impedire che dopo alcuni anni, nella scuola superiore, venga ammesso qualche scolaro che tecnicamente, ossia pedantescamente, non risponda a puntino ai suoi precetti didattici! Ma dunque si fanno delle questioncelle di dita più o meno curve, di polso più o meno alto..... Eh via! è ora di smetterla con le teorie piccine di gente rimbecillita nelle lezioni quotidiane di pianoforte, che non scorge nulla al di là della diteggiatura e della mano ferma! Ma tuttociò è anche motivato da un altro fatto che ribadisce la mia prima affermazione. Quando gl'istituti nostri licenziano dei giovani che non sanno far altro che suonare (più o meno bene), ne viene di conseguenza che ben pochi fra essi divengono, per forza d'auto-insegnamento e pel proprio talento, dei buoni maestri; ed ecco spiegata la difficoltà di trovare un eccellente professore per le scuole inferiori. Ma altre ragioni impediscono che vi sia una differenza essenziale fra il maestro del corso inferiore e quello del corso di perfezionamento.

Il far lezione nei primi anni delle nostre scuole, o negli ultimi, porta soltanto una differenza di libri, ma il sistema rimane lo stesso. E qualunque maestrina, uniformandosi al programma d'insegnamento d'un Liceo musicale (*menu* che un allievo dovrebbe digerire in un determinato periodo di tempo), è convinta di fare le veci del professore del Liceo stesso, e, dato lo stato attuale delle cose, essa ha perfettamente ragione. Ma volete ancora la prova più convincente di quanto affermo? Ponete mente a ciò che si richiede nei rari concorsi per esame, banditi per posti d'insegnanti: alcuni studî di Clementi, un po' di « clavicembalo ben temperato » (o magari tutto),

e tre o quattro pezzi a scelta del candidato, con una piccola aggiunta di basso da armonizzare e di poche domande. E chi non si reputa capace di presentarsi ad una prova simile? Così nel bel paese, ove i pianisti veri sono delle eccezioni, si ha l'edificante fenomeno di vedere ad ogni concorso di tal genere presentarsi un numero grandissimo di concorrenti; e *qualunque scalzacane* crede di poter occupare degnamente un posto di professore in un Liceo. Oh! quanti graziosi aneddoti mi vengono in mente pensando a certi concorsi! A P...., anni fa, nessun concorrente seppe eseguire le scale in doppie terze e doppie seste; un'altra volta un tale presentò, unico titolo tecnico, la nomina a..... Cavaliere; a Roma (ero anch'io fra i concorrenti) nel giudicare un concorso per gli Istituti di Firenze e Palermo, quando la Commissione impose la prova di comporre una *Fuga* a quattro voci, su oltre trenta concorrenti rimanemmo in quattro o cinque: E potrei seguitare, ma non voglio essere troppo... prolisso. Mi basta solo d'aver dimostrato come l'esame stesso, che generalmente si richiede da un concorrente a professore d'una *scuola completa* di pianoforte, provi che ci si contenta del docente-pedagogo, incapace a reggere con onore l'insegnamento negli ultimi anni del corso. Nulla che si tolga dal comune in questi programmi d'esame per i concorsi, nessun senso d'arte superiore: Clementi, il clavicembalo, i tre pezzi, il bassetto per pianoforte.....

A questi criterî che guidano alla scelta d'un insegnante unico, è logico che corrispondano i sistemi didattici nelle nostre scuole. Ricordo ancora: eravamo in otto allievi (e parlo solo del passato..... per prudenza) a frequentare gli ultimi corsi: uno alla volta si metteva a pianoforte e suonava; suonava Bach, o Beethoven, o Chopin... Il maestro correggeva qualche nota sbagliata, forse per caso, accennava a qualche colorito segnato sul libro, diceva che non si sapeva il pezzo se qualcheduno s'imbrogliava nella esecuzione d'esso...; così passavano 15 minuti e la lezione era terminata. E grazie a questo sistema d'insegnamento, usciti dalla scuola con tanto di diploma (magari a pieni voti), ci avvedevamo di non saper nulla, fuorchè muovere le dita sulla tastiera.

Ora io domando a qualunque uomo di buon senso: è logico che un letterato, commentatore di Dante, debba anche far apprendere le vocali ai bambini? No, certamente, risponderebbe l'uomo di buon

senso. E allora come può essere logico che il pianista-insegnante, il quale dovrebbe commentare Bach e Beethoven, *sia adatto e costretto* ad insegnare le cinque note e il primo libro del Lebert-Starck? Ne viene per legittima conseguenza che gli artisti migliori, quelli che veramente sono artisti, abbandonano, *appena possono,* l'insegnamento nelle nostre scuole.

Lasciando un po' da parte l'assurdità dell'insegnante-omnibus, entriamo adesso nel vivo della questione. Come dovrebbe essere un insegnamento superiore? Premetto ch'io non comprendo i maestri non esecutori, i quali ben spesso diventano dei codini pedanti e insopportabili: le eccezioni, tanto rare (pur troppo non ne conosco), non contano. Un mediocre esecutore, anche se musicalmente è côlto, dovrà limitarsi ad insegnare sino ad un certo grado e non più oltre.

Ho già detto come l'insegnamento superiore è impartito in Italia: soltanto per mezzo di libri più difficili ad eseguire che quelli adoperati nei primi anni: gli studi Chopin, di Henselt, un po' di Liszt, di clavicembalo ben temperato, qualche pezzo, e l'allievo ha raggiunto la maturità e può quindi insegnare.

Un professore di perfezionamento dovrebbe unire, alla virtù dell'esecuzione, la coltura adatta per approfondire la parte tecnico-estetica. Il maestro dovrebbe parlare durante le lezioni commentando, facendo analisi e raffronti; non limitarsi a cancellare qualche cifra dal testo, a correggere le note sbagliate. Esso dovrebbe illustrare autore per autore, ed io reputerei necessario dedicasse una intera lezione ad un solo autore. Dovrebbe anche eseguire, spesso, i pezzi suonati dagli allievi, non perchè essi divengano delle copie dell'insegnante (o delle caricature il più delle volte), ma per mostrare praticamente quelle finezze d'esecuzione ch'è impossibile spiegare a parole. Ogni allievo di vero talento deve avere nella esecuzione la propria personalità: quando in una scuola tutti suonano ad un modo, il maestro è di certo un pedante incapace di tenere un insegnamento superiore. I migliori artisti che han fatto scuola, Liszt, Rubinstein, Bülow, Cesi, Martucci, Sgambati eseguivano spesso innanzi ai loro allievi. E qui debbo citare come coefficiente prezioso d'insegnamento un meraviglioso congegno, fabbricato or ora, che riproduce fedelmente, in ogni particolare, con la più minuziosa finezza, l'esecuzione dei pianisti. E voi potrete d'oggi in avanti far ascoltare un pezzo che

forma motivo di studio ai vostri allievi, eseguito da parecchi dei migliori artisti e commentarne le varie esecuzioni. Se tale congegno si fosse inventato un secolo fa, noi potremmo ascoltare oggi l'esecuzione dei grandi del passato e udire, ad esempio, un pezzo di Chopin suonato da lui stesso!

Quando un giovane si troverà in grado di frequentare la scuola superiore, dovrà anche formarsi (aiutato dal consiglio del professore) una *tecnica personale*, perchè è assurdo ritenere che tutti gl'individui possano ottenere gli stessi risultati con gl'identici mezzi; e solo un esecutore di prim'ordine può comprendere la giusta via da far seguire, in certi casi, ad un allievo!

Taluno reputerà che un buon professore d'estetica e di storia musicale possa illustrare convenientemente i grandi autori del pianoforte, e togliere così al professore la necessità di trattare lo stesso argomento. Ma è da osservare che il pianista può arrivare ad una analisi più sottile del professore di estetica dei compositori-pianisti, come, ad esempio, Chopin e Liszt; e avrà il vantaggio di completare meglio le spiegazioni critiche con quelle relative alla esecuzione: e per gli autori didattici (Cramer, Clementi, ecc.) egli solo potrà entrare in certi particolari tecnici dell'argomento. Ma altre cognizioni sono indispensabili ai giovani che vogliano approfondirsi nell'esecuzione e nella didattica del pianoforte. Bisogna pur troppo riconoscere come l'insegnamento elementare del nostro istrumento sia ancora pressochè empirico. Quanti dei nostri docenti conoscono ad un dipresso l'anatomia della mano e del braccio? Quanti saprebbero descrivere, approssimativamente, la funzione dei tendini e dei muscoli? Dire il perchè di certe riottosità a taluni movimenti delle dita, dirò così naturali e comuni a tutti gli allievi? Il perchè di certi sbagli tipici, per correggere i quali bisogna convincere non le dita, istrumenti materiali d'esecuzione, ma la volontà che comanda ai nervi? Questa comune ignoranza della funzione istessa degli organi che dobbiamo sviluppare per ottenere l'esecuzione, produce varî inconvenienti: determina un progresso meno rapido nell'allievo; fa correre il pericolo di rovinare dei soggetti fisicamente deboli; fa adottare un sistema unico d'insegnamento per ogni specie di scolari, e, infine, dà motivo a gente empirica d'inventare delle macchinette come gli sloga *(pardon) slega-dito*, i *guida-mano*, ecc., tutta roba

che non dovrebbe trovar più posto neanche in soffitta. Nè io mi dichiaro ostile per progetto ad ogni ginnastica; anzi, reputo utilissima una ginnastica razionale che miri a rinforzare i muscoli dell'anti-braccio e della spalla: ma non è argomento questo che possa trattarsi qui con rigorosa analisi. Concludo su ciò affermando che se dalle scuole uscissero dei giovani insegnanti dotati di certe cognizioni, tanti errori madornali dell'insegnamento elementare sarebbero tolti.

Osserviamo ora quale sia la produzione letterario-pianistica dell'Italia paragonata a quella della Germania, dell'Inghilterra, della Francia e dell'America: ben poca cosa. In confronto ad opere straniere d'alto valore, ispirate a criterî modernissimi, dove si discute d'ogni questione inerente al pianoforte sia d'estetica che d'esecuzione, di storia che d'anatomia, noi vediamo pubblicare in Italia soltanto dei rari opuscoletti, umilianti per la miseria loro, dove, il più delle volte, accanto a spropositi grotteschi, si leggono alcune massime tolte di sana pianta da autori *recenti* come: Kalkbrenner, Fétis, Angeleri...! E intanto in nessuna scuola d'Italia l'insegnante ha l'incarico di rendere edotti i giovani della fioritura ricca e rigogliosa che riscontriamo nelle altre nazioni! Così i sistemi didattici italiani, tolte le edizioni mutate, rimangono gli stessi di mezzo secolo fa. Ed ora debbo venire ad una conclusione breve e chiara per quanto è possibile.

Quali i mezzi per ottenere un cambiamento d'indirizzo nelle nostre scuole di pianoforte?

1° Insegnamenti veramente pianisti anche per posti di media importanza.

2° Dividere le scuole in due classi; l'una inferiore, tenuta da un professore che istruisca l'allievo dai primi passi sino ad un notevole grado di capacità tecnica (almeno sino alla esecuzione completa del *Gradus ad Parnassum*); l'altra superiore, affidata ad un pianista-didattico provetto che perfezionerà i giovani sino ad un alto grado, tanto nella parte esecutiva, quanto nella stilistica, nella storia e nella didattica; tenendo anche un corso di lezioni orali pubbliche, come si usa nelle Università, e illustrando le lezioni pratiche col mezzo di dilucidazioni orali, di raffronti critici, e con la propria esecuzione. La classe inferiore dovrebbe rimanere sotto la sorveglianza

del professore di perfezionamento, e gli allievi della classe superiore dovrebbero fare da ripetitori a quelli inscritti nei primi anni, come esercitazione didattica per l'insegnamento, sotto la direzione del maestro del corso inferiore.

Le lezioni d'anatomia dovrebbero impartirsi da un medico, quando il professore non ne volesse assumere egli stesso l'incarico.

Tutta la parte riguardante lo studio dell'armonia e quelli facoltativi del contrappunto e della composizione (pur necessarî per formare un artista completo) sarebbero affidati, come adesso, ad altri professori. Ma quando si adottasse tale riforma, la prova d'esame che si costuma oggi in Italia per nominare un insegnante sarebbe sufficiente appena per chi aspira a reggere un corso inferiore. E per il professore di perfezionamento converrebbe richiedere tre prove: una d'esecuzione sopra un *vasto* programma di pezzi presentato dal candidato, una prova scritta (di contrappunto e composizione) oltre ad una lezione orale, fatta in pubblico, su tesi già fissate.

Con questo mio articolo ho voluto segnalare le deficienze che, a mio parere, dovrebbero evitarsi. Ma è ben lontana da me l'intenzione di criticare gli artisti di gran valore che reggono alcune scuole d'Italia; e sono convinto che essi stessi sarebbero ben lieti se una modificazione sensata di indirizzo didattico potesse dar loro il modo e l'opportunità di esplicare completamente, oltrechè la loro arte esecutiva, anche la loro indiscussa coltura. Ho parlato solo dei sistemi e non delle persone.

È possibile ottenere tuttociò in Italia? Il passato per certo non c'incoraggia a sperare. Citiamo un solo fatto, ma ben significante: alcuni anni or sono s'impose a tutti gli Istituti regî un programma d'esame, per l'idoneità all'insegnamento del pianoforte, programma assolutamente privo di senno. Ebbi l'onore di aprire una viva campagna sulle colonne della « Nuova Musica » e fui confortato dal consenso di quasi tutti gl'insegnanti: non ci fu nessuno che si levasse a difendere quel capolavoro di programma e, per di più, poco dopo, due illustri pianisti, nominati a far parte della commissione permanente per l'arte musicale, fecero subito proposta di modificarlo. Sono ormai passati parecchi anni, il programma rimane tale e quale e nessuno se ne è più occupato. Ma, domando io, cosa ci sta a fare la Commissione permanente? A cosa serve? Chi ne sa nulla!

Oggi che il Ministro della Pubblica Istruzione ha nominato una personalità d'indiscusso valore e d'indiscussa energia a dirigere il dicastero delle Belle Arti (sebbene io suppongo che entro il Ministero le Belle Arti si riducono alla Pittura, alla Scultura ed all'Architettura) è lecito sperare qualche risveglio anche nel campo degli Istituti musicali, qualche innovazione anche nelle scuole di pianoforte. Con questa speranza attendiamo.

BRUNO MUGELLINI.
Prof. di pianoforte
nel Liceo musicale di Bologna.

“ SALOME „ DI RICCARDO STRAUSS.

Io sono innamorata del tuo corpo. Io voglio baciare la tua bocca. — Ecco la *Salome*, tutta quanta la *Salome*, il suo sangue e la sua carne. Essa vive di questo motivo che propulsa ogni freno, ogni senso, ogni scopo della vita; che è la vertigine di tutti gl'istanti, che non illanguidisce mai, che suscita ed alimenta le turbolenze dell'anima e dei sensi, passa oltre ogni pudore, ogni ostacolo, elettrizza l'orgoglio della femmina ardente di passione, spregiata, divorata dall'odio e giunta incosciente al delitto, all'ebbrezza del sangue e al supremo godimento di una voluttà, che guata e bacia e morde nelle labbra, nelle carni di un volto esanime. Uccidere un uomo che non si può avere e lacerarne le carni! È la vendetta suprema di un'anima, di una bellezza, di una natura offesa. Pentesilea che si getta sul corpo di Achille e si sfinisce di voluttà nella morte.

Tutta l'opera, tutta la musica della *Salome* è l'espressione di questa esaltazione erotica, di questo spasimo che ne avvolge in una nube di vapore denso e accieca e dà la sensazione orgiastica, il delirio dei sensi.

Quando il pallido e consunto poeta s'è rivelato con tanta grandezza di consentimento a Riccardo Strauss, l'arte ha segnato una delle sue vittorie più gaudiose; perchè forse poche volte l'anima dell'arte sentì palpitare così forte nelle sue vene eterne il sangue della sua vita vera, il polso delle sue creature che vogliono vivere per un singolare diritto di vivere, per uno strano bisogno di eternarsi. Quando due anime d'artisti riescono a toccarsi, a premersi e confondersi in questa verace trama di tutta la loro consanguineità, l'arte celebra a buon dritto una delle sue feste, plaude ad uno dei suoi giorni migliori, guarda coll'occhio illuminato da una fiamma,

da una fede che colora tutto un avvenire, tutto un orizzonte di cose nuove, vivide, fulgentissime, che spia nuovi tratti, meravigliosi oracoli, vie nuove e segni e segreti i quali si svelano e accennano al cadere di molti altri velami. Riccardo Strauss volle tutto questo, incosciente nella dipartita del suo genio dalle diuturne lotte, coll'atteggiarsi del suo poema, con l'avidità di chi guata nella poesia, nella lingua dei suoni per iscoprirvi possibilità nuove, strani, reconditi aspetti e tenta rivivere con essa ne' grandi campi della poesia, della natura, dei simboli e delle favole, artefice instancabile, acuto indagatore, imaginoso scotitore di tutte le più morbide, acri e morbose sensibilità, là in un puro e grande e fondo dominio dei suoni, là in quell'oceano di visioni e trasformazioni miracolose che è l'orchestra moderna.

Sapere quest'arte è sapere il segreto di Riccardo Strauss. Tutta la sua evoluzione d'artista lo dice; tutta, meno i pochi tentativi di musica teatrale suoi. La musica per lui era tutt'altro che paga del suo elemento voluttuoso, o quando fosse pura arte dei suoni o quando volesse la poesia di questi suoni spremere quasi loro intima essenza, come elementi, forme di poesia. Essa non era una musica, ma una super-musica; non s'erigeva tanto a linguaggio dei sentimenti, come voleva essere un intelligibile, tangibile, positivo linguaggio; voleva accostarsi più che potesse alla parola, all'effetto, al valore della parola, alla realtà del sentimento. Ed ecco dall'audacia di questo concetto trarre vita i suoi poemi sinfonici. Istessamente egli ha intuito il successo dell'opera. Egli ha cercato la viva naturalezza di questo linguaggio passando tutte le prove dell'arte accademica e formale, sino a stogliersi da qualunque forma per crearsene una che rappresenta la sua idealità attuale. E che perciò? Voci di disprezzo, di condanna, d'ostracismo possono astenersi. Non giova: è oramai ozioso. La questione non è più del come la musica risuoni, ma di ciò che essa esprima. Essa invade il campo della parola e della poesia. Nulla più la trattiene. Per questo sogna forse qualcuno che l'arte non viva di forme, di sensazioni, non trascini, non scuota, non trionfi? Il nostro sentimento ha la domanda insistente, implacabile della sfinge: hai tu carattere, bellezza, forza? Parla, allora, di' come meglio ti piace, come vuole il tuo spirito, il tuo istinto: al di sopra di ogni formalismo è la vita vera dell'uomo di pensiero, è il libero

artefice dei nudi simboli offerti alla sua subbiettività. Abbiamo noi il diritto di domandargli, di esigere ciò che sentiamo noi? Sentiran tutti subito la potenza del venturo messia della musica, del rinnovatore della melodia? La musica è ancora così ricca di impressività nuove, che l'artista oggi ha appena e confusamente intravvisto il fenomeno delle sue possibilità avvenire. Colui che ricercherà ancora le intime e recondite relazioni della materia e saprà piegarle a tutte le espressioni infinite delle quali essa è capace, troverà in questo continuo adattamento di suono e pensiero, sempre nuove sorprese e nuove meraviglie. Come nella lingua, così nella musica. L'arte di Strauss non è che un incidente nelle intricate fila, per le quali va agile e indifferente la spola dell'artefice, un incidente nelle rivelazioni mirabili che l'arte fa all'orecchio e allo spirito intento.

Non vogliamo sorridere sulle amenità ricalcate in proposito alle innovazioni dello Strauss, sulle pretese bizzarrie di lui, sulle crudezze della forma che egli predilige o sul totale suo disprezzo e sconvolgimento d'ogni legge armonica. Chi ha tale dominio sugli elementi dell'arte sua può facilmente riuscire incompreso e impenetrabile anche al puro occhio tecnico, il quale troppe cose ignora. Ma l'artista scioglie non di meno il suo inno alto e facile come la musa sua gli detta. Non è nella sfera delle cose materiali che egli può gravare di un tratto con la sua mente, nè può giammai prestarsi a un equivoco così rude. Del resto la meraviglia non dovrebbe sorgere oggi. Il sinfoneta Strauss è per lo meno altrettanto audace. La sua musica non è che l'acuimento del bisogno intenso che ha il suono di riprodursi come favella. Di qui la nuova partecipazione di armonie, di ritmi, di colori, in quell'evoluta plastica che s'accomoda fluente e senza sforzo al linguaggio; di qui le nuove possibilità di fusione elementale. È la musica che è indotta a varcare i limiti dell'espressione sua, limiti segnati dal lavoro delle civiltà accumulatesi, per ridiventare arte naturale. Essa è indotta a varcare i confini suoi come arte del puro suono, per ridiventare l'esponente di tutte le proprietà, di tutti gli attributi dei fenomeni sensibili, intelligibilmente, tangibilmente. Tutto ciò che è nelle gradazioni, nei timbri naturali della voce, suono, inflessione, colorito, ciò che erompe dagli intervalli del canto, non è che l'apparizione esteriore del concetto che, per essere, prende una forma sua propria. Questo linguaggio

non è nè strano nè difficile, nè come musica è astruso, solo che si prescinda giustamente dalla musica in sè. E non può dirsi che ella possa apparir sempre un'assonanza grata all'orecchio o l'unione di armonie, in cui sia pacifico un valor musicale di perfetta concordanza; ma è invece la realtà della vita psichica, che vive da per tutto assimilata al fenomeno musicale, o l'intendimento che la musica persegue di accomodarsi alla varia natura delle cose. Come in D'Annunzio la lingua vuol esprimere tutte le finissime misteriose intime correlazioni armoniche fra il pensiero e la forma, così nello Strauss la musica tende ad afferrare il pensiero riposto nell'arcana feracità dei rapporti tonali. È per ambidue una sculturale ed impressiva forza di significato e di coordinazione che gli elementi ricevono sotto il nuovo impulso dell'artefice. Nessuno può ragionevolmente segnar limiti a questa impressività. L'arte tenta forme nuove volendo vivere, e altro non può per sottrarsi alla decadenza, alla perdita dei postulati formali, all'insuccesso del suo sviluppo in una via fissa e finita. Essa ne tenta altre. Ecco Strauss.

L'arte ch'io dissi a Stelio, è la musica sottratta al giogo della tecnica; è l'arte fatta natura o il suo naturalismo innato che insorge contro l'elemento architettonico sempre pur tuttavia fisso nella legge dei rapporti numerici dai quali dipende la sua costituzione.

E Strauss è a questa condizione che va giudicato: non altrimenti. Ora vediamo: *Salome* è un dramma di tale passione che ammorba e accieca, che fa della vita un furore di sensi, paura dei sensi, pervertimento, mostruosità dei sensi, un fatto puramente umano su cui si stende una gran luce di bontà, di espiazione rassegnata e santa, l'alito di una fede nuova: Cristo che sorge sulle rovine del paganesimo crollante. Come si specchia questo dramma nella musica di Strauss?

***

Salome, fascino della materia, desiderio e dolore dei sensi, che sale e s'incurva in contrasto colle aurore mistiche della fede, ha voluto per sè la più naturale crudezza, la più livida e convulsa espressione della brama acuta e feroce di un mostro della concupiscenza carnale. Salome è la voluttà che s'accende, si consuma e

muore; ed ecco la musica di Strauss. Strauss, l'erotico, è arrivato a Salome, non oltre. Ha tutto ombreggiato in una serie incalcolabilmente fina di stati d'animâ: anzi questi egli ha voluto più che il dramma, come Wilde. Egli ha tutto sfiorato, ambiente e caratteri, tutto per Salome; tutto ha lasciato che si perda come in un vago oblio, in una notte di misteri spaventevoli e di ombre in attesa, in una nebbia di sensazioni imponderabili che avvolge un nucleo di creature immemori e smorte: tutto a sacrificio di Salome.

Oggi l'artefice rappresenta una nuova faccia del verismo, una distorsione dell'idea di Wagner, dopo le vili esperienze italiane, del verismo che si ferma all'espressione esterna, alle materialità qualitative dei fenomeni, al lato loro più ostico e crudo. Ma contro la nuova impostura egli pur si getta, anima nuova e sincera, attiva e forte, mente di autocrata formidabile nel dominio della scena musicale. Avanti chi può competere con lui, avanti!

Si verifica per lo Strauss il caso identico a quello di Mozart. L'artefice della sinfonia ha raggiunto e completato il maestro dell'opera. La sua massima forza di sinfonista si rispecchia nella musica scenica con un meraviglioso equilibrio di luce e di effetti. Chi ha salvato Strauss e lo mette in prima linea fra gli operisti moderni è il dominatore dell'orchestra. Un buon avvertimento per i futuri. Il linguaggio dell'orchestra non conobbe ancora un più fine discernitore nell'oceano della eterna vivezza. Essa, dopo Wagner, era come cosa flaccida e morta su cui piegava stanco l'occhio muto dei decadenti: con Strauss essa è ritornata il mare sempre giovane, smagliante di suoni, sul quale naviga il compositore sicuro, cresciuto al dominio completo del suo elemento.

Ed era tempo. Contro le sfiancate parodie del nostro verismo popolare e borghese che sfrutta la più stupida popolarità per avere il pretesto di fare dell'arte bassa, insorge un uomo uscito da una prova consimile e viene a cacciarsi una vera opera d'arte. Contro l'ipocrisia abilmente sceneggiata si leva finalmente la voce di un uomo che ha genio e carattere. Sopra un piccolo crocchio di inconsapevoli piomba improvvisa la mano di un ardito, che ha la coscienza del suo valore e della sua missione.

Anche Strauss, assecondando un movimento dell'arte decadente, è andato alla ricerca di una realtà brutale, nervosa, piccante; l'ha

voluta ritrarre con l'imitazione musicale della parola, della frase, dell'incidente: è contenuto nello stesso principio di Wagner tutto questo. Anche Strauss fa parte di quel nucleo di impressionisti, che non vogliono dall'arte forme nobilitanti l'anima reale umana. Essi vedono nel fondo delle cose come esse sono; non elevano nulla. A loro basta la realtà nella forma più cruda, atroce, perversa e repulsiva. Così non è però Salome, così non è l'ambiente sempre, inesorabilmente. Ma date una comedia delicata, una lirica fina e sentimentale, e voi vedrete Strauss prendere il suo numero accanto agli altri. Anch'egli ha pagato il suo tributo al momento. Pur nella *Salome* lo ha attratto il mostro, l'orrore di natura, forse perchè è l'esponente di estreme energie. Ma la bestialità sessuale offre tanto maggior contrasto drammatico in questo caso, e quindi Strauss alla incombente nervosità dell'espressione, alle più atroci dissonanze oppone le armonie più morbide ed evanescenti. Ancora: nello Strauss almeno, il particolare tratto, oltre che musicale, non manca mai di senso, di convinzione, di presa sull'animo, risulta da un vero intento d'arte; e, giudicato a questa stregua, esso non è mai in realtà repulsivo.

Perchè la musica non sarà mai più parte secondaria nell'opera, se questa non deve perire; con tutto che, certo, il compositore vorrà colpire col suo dramma: egli sosterrà, terrà in alto la forma e la sostanza della musica quand'anche essa minacciasse di scendere a pura curiosità impulsiva ed astratta. È vero che tutto si giustifica volendo, e che la cosa stessa passata crudamente nella musica, ha ormai la preferenza sull'impressione; questo è uno dei postulati dell'opera, specie dopo Wagner: suoni, non musica, molte volte valgono anche per Strauss quali mezzi per cui l'immagine, anzichè eccitata, vuol essere riprodotta.

Questa utopia potrebbe passare. Ciò che interessa non è questo: è l'accomodamento naturale della musica al linguaggio; e se esso riceve una sostanza musicale adeguata, noi siamo allora nel campo dell'arte, su nuove vie anzi dell'arte. E, sotto questo aspetto, Strauss oppone un naturalismo musicale ad un naturalismo antimusicale: una parte della parabola fu descritta nel tempo che intercedette fra Meyerbeer e Wagner: l'altra parte sarà percorsa probabilmente in quello che passa fra Wagner e Strauss.

Solo questo è il fatto che realmente importa. Era, è possibile un sèguito libero, geniale, razionale, nuovo, fecondo in questa direzione? L'improvvisazione sformata intanto cede alla struttura organica della trama tematica. Strauss ha dato sostanza ancor più viva, ricca e personale a questa struttura, sì che l'espressione, a sua volta, può individuarsi liberamente e senza plagio. Per ciò solo la forte figura di Strauss impone rispetto; perchè, mentre fino ad oggi tutti coloro che avevano accostata l'arte di Wagner ne erano stati vinti dalla grandezza, Strauss, primo, s'annunzia rimpetto a Wagner, fermo in sè e indipendente. Io invito a pensare l'opera di tre compositori moderni sopratutto: Schillings, Strauss e Debussy.

Strauss ha saputo innoltrarsi nella linea di Wagner quando ai più ciò pareva impossibile. I migliori artefici della scena lirica erano impotenti davanti al colossale fenomeno della nostra epoca. Costui passa innanzi sull'alpe wagneriana; e se si può parlare oggi di una nuova creazione d'arte, è soltanto per lo Strauss e la sua *Salome*.

La parte che ha avuto il dramma di Wilde nella fortuna dell'opera va tenuta in conto. Strauss cerca avidamente, adocchia ciò che meglio risponde al suo caso e piglia su. Un piccolo cambiamento nel gusto del pubblico potrebbe bastare perchè l'opera sua scomparisse: la sua stessa singolarità ha per effetto che se ne esagera il valore. Ma questi pensieri postumi non ci fan velo; non ce ne occupiamo. Il valore primo e reale della *Salome* è nella rapida azione vivissima e nei caratteri vera carne e sangue. Strauss così ritrae Salome realmente e stupendamente. Egli ha sentito il linguaggio musicale tutto nervi, scatto, vivezza, concisione, frenesia come la parola del dramma; ha fatto che l'ambiente si colorisca spontaneo meglio ed oltre il tratto di una convenzione musicale qualsiasi; ha voluto fuoco nella voluttà, nell'odio, nella disperata sete di possesso carnale. Salome balza fuori così, viva, ammaliante nell'amore e nella perversione. Il momento della nevrosi in arte ci colpisce da per tutto come nella vita: Strauss ne vive come gli altri, più degli altri: egli esprime un carattere dominante, s'è fatto tipo dominatore e trionfa.

La stessa istoria non è repulsiva e l'atmosfera psichica del dramma è attenuata per effetto della musica, che è meno rude. Con la sua nota di esaltazione continua essa mantiene la scintilla vitale del dramma. Non so, mi sembra che la convinzione dell'artista balzi da ogni frase del poeta, sicura, come da ogni battuta della musica: ciò consente l'ispirazione vera, autentica del musicista che va dritto all'azione coi mezzi più legittimi e sinceri.

Pur la densa pittura del più mostruoso erotismo non è abusata: basta per tutte la scena finale: essa scuote e non eccede; non affetta eccessivamente e non stanca. Il contrasto nelle paure d'Erode, nell'aspettativa ansiosa, nella pervicacia brutale di Salome, nella danza meravigliosa di spasimi e di simboli, nell'urlo della passione che geme e delira sul corpo, sul nome di Jochanaan, vero poema di vita erotica vissuta lì da presso, vera tragedia della più furente passionalità che preme col suo fato sopra queste creature vagolanti, incoscienti; tutta questa sensualità cruda e frenetica che incalza, è compressa nei fatti, negli stati d'anima, che sono il gran mistero del dramma e dell'opera. E l'opera in sè, nelle sue fogge, doveva scomparire sotto la pressione del dramma e questo ricevere una gran proiezione di luce che è tutta musicale, sinfonica.

Dato questo, si vede facilmente a che giunge la musica di Strauss, la quale resta l'alta sinfonia inspirata al dramma, come nel poema dei suoni. Ancora si vede la resa della parola alla sinfonia dopo una lotta immane. La naturale espressione più bella deriva dalla inversione dei rapporti tonali; ne' ritmi è ancora una legge, la sola che il nesso armonico non ha soppresso. Ampliare ancora la libertà del Wagner per dire tutta quanta la nuda parola nell'iperbole del suono: ciò necessità a Strauss. Sotto questo aspetto Wagner è un grammatico.

L'opera così cede al melodrama, alla tragedia: nell'evoluzione le origini si risalgono. Siccome la naturalezza dell'espressione musicale esige un portarsi della musica verso la parola, così in alcuni momenti drammatici la soppressione del canto resta l'unica soluzione possibile. Musica e canto, ancora così come nello Strauss oggi permangono, tendono a demolirsi. Talora, invece, le esigenze tradizionali della musica e del canto, nei momenti passionali in cui l'ode subentra in luogo del dialogo, sentono una certa disuguaglianza di

stile, che permette di riconoscere la presenza dell'eclettismo germanico-latino.

In fatti, accanto a certi tratti individuali, a pensieri originali nati e cresciuti nella specifica immaginazione, sentiamo la maniera propria ai sentieri più battuti. L'opera, quantunque organica nella sinfonia, nello sviluppo dei motivi, non lo è nello stile.

Ciò che resta è il colorista fine, il poeta, il pittore d'impressione. Egli è sempre il maestro della scena. Quand'anche egli sembri frammentario, la rapida movimentazione del ritmo e un senso acuto dell'innesto dei motivi, fa correlativo ciò che in fondo non è. Questo si vede bene quando la tragedia chiama l'impiego di singolarità disparate, specie nell'orchestra. Non è effetto per l'effetto mai: ma neppure la possibile miglior ragione riesce ad occultare l'ibrida ineguaglianza della musica, la quale risulta da una strana combinazione di appositi elementi armonici e strumentali. Si direbbe una sublimazione, un eccesso del principio romantico per riuscire di proposito nella singolarità. Ciò, a lungo andare, induce un senso caleidoscopico dell' orchestra. Senza bisogno, gli strumenti hanno mosse ed uscite strane; una virtuosità dell'orchestra s'annuncia, che pare prenda il posto della virtuosità lirica. Intenzionalmente è il pensiero antico che si riproduce: ma l'artefice esagera da un'altra parte soffocando la melodia.

La musica di Strauss non significa molto per la psicologia dei caratteri. Salome istessa vive più tosto della frequenza dell'incidente che dell'impressione come tipo. Non sempre la vita interiore unisce musica e dramma, sì bene l'effetto astratto di una varietà descrittiva piega frammento a frammento con un magistero unico e meraviglioso. Come Strauss non ha successo nel ritrarre un vero carattere, così la sua musica troppo spesso più che impressiva è interessante. Non potendo completamente e a fondo per un'impressione, si contenta di un moto superficiale, della disposizion d'animo, in cui egli lavora diversi aspetti ritmici della passione. Egli non conosce il sentimento, ma l'apparenza meccanica del sentimento; concepite così sono le idee e l'orchestrazione. La sua è più musica in sè stessa

come potenzialità che investe e si concreta nella parola: rimane egli così più il musicista che il poeta, più l'artefice che l'immaginoso.

E non ha inteso di mettere a soqquadro il mondo musicale. I discorsi stravaganti, le ferule della critica, anche per ciò lascian piuttosto freddi. Egli è operatore troppo autentico e indifferente nella sua cruda prosa musicale. Un uomo che tende così ad ampliare i limiti d'espressione dell'arte sua è degno d'ammirazione e di plauso.

Il caso Strauss significa una evoluzione o una riforma della tragedia musicale? Per oggi nessuna rivoluzione e nessuna riforma, in verità. Il caso Wagner e il caso Strauss: due incidenti nello sviluppo di una specie d'arte. Progressiva di sua natura, questa conoscerà forse così vie nuove. L'unità organica dell'opera seguìta nel senso di Vagner è una buona promessa.

Avrà avuto questa *Salome* il valore di un'apparizione meteorica o sarà essa il principio di nuovi intendimenti, di nuove fogge del dire nella musica di teatro? Sarà essa capace di fecondare la nostra vita musicale?

Io non so se alla distanza di qualche anno riceveremo ancora la stessa impressione, se aneleremo di udirla, se udita ancora ci commoverà. I congegni dell'arte sono qui tutti specialmente alle prese con una esigenza irritante e superiore.

Forse compositori di maggiore o minor talento seguiranno e imiteranno Strauss; questo è veramente il pericolo; prenderanno probabilmente le sue singolarità e le sue crudezze senza vederne l'anima e il fine.

Quando io udii la *Salome*, sentii come ella fosse veramente la fortunata figlia degli dèi. Riviveva in essa tutta una bella forma che il tempo inesorabile non aveva offesa. Era il tratto musicale nato con l'azione, l'anima della musica risorta con l'anima del dramma, una rinascenza, io mi diceva, spontanea e fortunata.

E scendo al fatto mentre risalgo all'arte.

L'arte, che penetra la natura delle cose, ha dato magìa di seduzione a una materia nata per il senso, non d'altro vaga che di senso,

non d'altro compresa che di attrattiva del senso. Vorremo noi condannare gli artefici che han fatto Venere immagine della nuda bellezza? Ma l'artefice della parola e l'artefice del suono non han voluto che l'estrema tangibilità artistica di questo effetto sensuale.

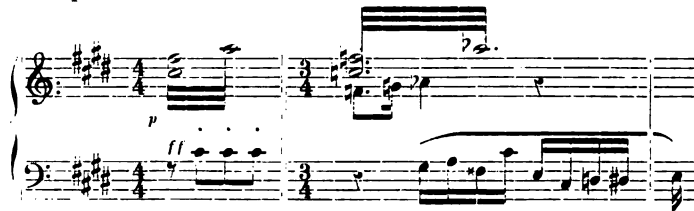
Salome è una beltà seducente di tipo strano ed eccentrico; Wilde e Strauss hanno sentita questa singolare attraenza in una vaga sensazione che si annuncia nella parola impressiva di Narraboth, l'amatore sfortunato. Il motivo di Strauss adesca, striscia e avvince serpentinamente in cento modi, ai primi colloquii che dicono le laudi della giovine bellezza.

ed ora sarà il capriccioso parlante melisma del dolcissimo tema che si annuncia in voce di clarinetto, con un'evoluta bizzarra, tra ombrosità opache, fra toni pallidi e sbiaditi, ora il suo agitarsi nei suoni delle corde, ora l'ironia stessa degli stacchi dell'oboe e le molli dolcezze di arpe e flauti, o le vertiginose figurazioni di una massa monocorde di viole estesa da un capo all'altro della materia sinfonica.

La bellezza di Salome è sinistra; e la notte evoca un presentimento di mistero e sventura ne' suoni dell'altro motivo, in cui è ancora la passione di Narraboth rimpetto alla nascente voglia di Salome.

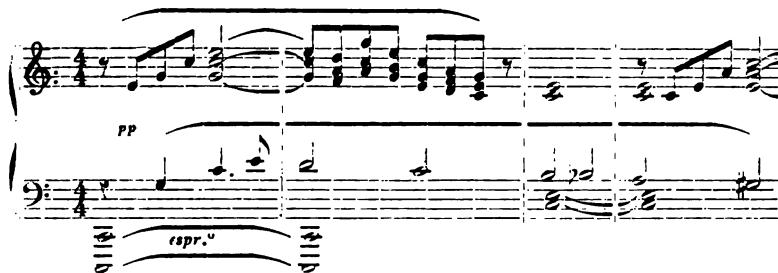
L'ambiente n'esce di già delineato e acquista senso e colore coi motivi che scolpiscono la disputa degli Ebrei al banchetto di Erode:

Più innanzi, al riprender della disputa, i due motivi, specie quello che mormora nella evoluta dei bassi, daran luce a un quadro di assoluta verità drammatica.

Ma è Salome lontana, che pur tuttavia domina su tutto, e il pensiero del poeta come quello del musicista si rivolgono a lei: lei che seduce e perde chi l'ama. Due motivi s'innestano così:

Il primo, che molti compositori da tempo si van passando senza sospettarne la debolezza, è trascurabile; l'altro, una forma agitata del motivo di Narraboth, preme come voce del destino tragico, come un mònito che passa veloce sugli uomini e sulle cose. Diversi moti

d'anima sono fissati così con una tenuità impressiva agilissima pari a quella del più conciso favellare. La pittura n'è fatta in persistenza di colori pallidi e notturni, di accenni fuggitivi; l'arte austeramente modesta, coperta, riflette la sola superficie delle sensazioni, ben preparando le efficacie avvenire.

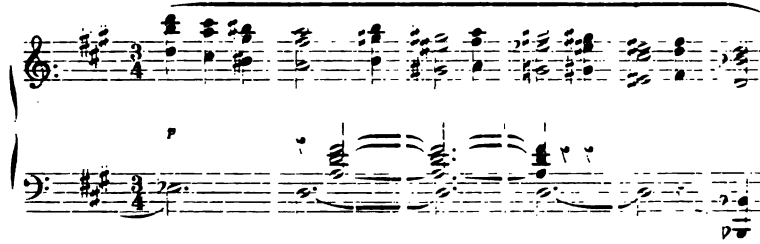
— Quante voci, o natura, nella parola di Jochanaan, l'inspirato e terribile, quante voci nelle sovrumane calme del sentimento novo e sublime! E quante voci, o Stelio, voi non avete ascoltate!

Egli sorrise alla mia inchiesta. — Io sognava come a leggere negli antichi libri dei Veda, le rassegnazioni, le speranze, le imaginose visioni dei mondi futuri, ai quali l'anima anela come alle prove della sua perfettibilità. Io sentiva tutto il fascino delle orazioni e delle canzoni vediche e mi sembrava così naturale, così mite e piangente la voluttà di un mondo virtualmente disperso a tutte le nostre sensazioni reali. La parola di Jochanaan mi sveglio fredda, chiusa al palpito, al santo fuoco che ammoniva: *Dopo di me Uno verrà che è più forte di me.* E la profezia solenne non sapeva trovare nè la poesia, nè la grandezza del sentimento, nè la linea espressiva di una rivelazione meravigliosa e potente.

Su dal golfo della sinfonia veniva un'armoniosa idea di pace colorita da suoni dolcissimi, ed io n'era come attonito per la soave mescolanza; e guardava intanto il maestro. Egli taceva. Io gli presi le mani affettuosamente.

— Voi sentite questa vostra opera mirabile, voi sentite Salome, l'opera della seducente natura, l'opera del genio in moto per nuove conquiste. E non siete voi forse questo genio? Ecco l'arte vostra

apparire tutta smagliante di bellezza e verità: ecco Salome col desiderio nelle vene pulsante liberarsi all'alito di una notte tutta profumi e dolcezze; in voi pure così strana, o Stelio, è quest'ebbrezza del senso che ha suoni, anime, torpidezze, sussulti rivolti a un mondo di realità giovini ed affascinanti. Io vi riconosco, o Stelio, nella potenzialità strutturale ancora ed infinita di questa voce, di questa melodia che è vostra; vi riconosco nella straordinaria varietà per cui sapete giocar con essa di ritmi, di altezze, di forme e di fusioni; perchè in qualunque versione sua voi grandemente potete nel richiamo di emozioni, di individui e di fatti. In voi questa potenza e questo misterioso volere e questa magìa di effetti, quando davanti alla scena muta ed implacata di presentimenti e paure, ponete la concitata Salome che è più il poeta e voi stesso,

quando fate che essa rievochi un'immagine eccitante e sinistra così da sembrar l'aria un ristoro alla mente offuscata e all'anima compressa:

Più tranquillo.

Ma Salome ha udito una voce; nessuna voce la colpì mai così; che ella veda quest'uomo giovine, questo profeta temuto dal tetrarca, che disprezza i piaceri e insulta sua madre. Le più dolci preghiere, le promesse, le lusinghe più carezzevoli, le arti più sottili del senso e della seduzione di cui è capace una donna, tutta sè stessa essa darà per vedere quest'uomo, verso il quale un desiderio inesplicabile la spinge. Ed è tutto ciò che parla nella forma aliena del motivo:

una scena e una favella, questa, che sono vera conquista all'arte, luce nova sulla divinazione dell'artefice. Nulla di più delicato, intensivo ed opprimente di questa spira, in cui la volontà di Narraboth si spezza: l'intensità del ricamo nello sfondo armonico e nell'ornato dell'orchestra prepara un'atmosfera irresistibile di suoni che piega l'anima ed incatena.

Mai donna potè con grazia più allettevole e più ardente passione ridurre a sè il favore, la volontà, il dovere altrui. Essa ha vinto: Jochanaan verrà.

La parola tace perchè il linguaggio dei suoni vuol per sè ogni maggiore conquista; e nell'affluire strano dei pensieri che esso può indurre nell'anima concitata grandeggia un'idea profetica forte e solenne

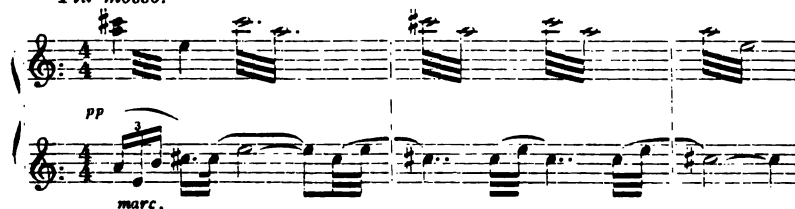
come un'ammonizione che squarcia tutto il torbido annuvolarsi di sensazioni mondane e saluta l'apparire di Jochanaan, dinanzi al quale Salome si ritrae stupefatta.

Il profeta ammonisce dall'alto

come un uomo che parla all'uomo sulla cui fronte sta la sigla del vizio, predicendogli il castigo e la fine.

Alla discordanza d'anime risponde una discordanza cacofonica per

deliberato principio. Un senso di fascino e d'avversione soggioga l'anima di Salome. Irresistibile è il corpo di quest'uomo giovine dalla testa di capelli neri e dalla nivea carne. In lei s'agita la voglia del possesso insieme col sentimento di rivolta. Che il fascino della donna vinca dunque costui.

— Voi aveste la mano felice, o Stelio, nello scolpire questa complicata trama di emozioni, l'eco delle quali nasce da un'esaltazione erotica e va per la tragedia ammonendo di amore e di morte.

Il maestro ha disposto con sovrano intelletto degli animi, con voce sottile di contrasti, con vita partecipe delle persone, a dramma vivace ed a scultorie immagini della sinfonia una scena, che non sarà sì tosto accostata o sorpassata in potenza e bellezza.

È la stessa meraviglia ingenua e calda, inspirata dalla vitalità del giovine corpo, che lo Strauss è riuscito a scolpire in questa nuovissima prova, la quale ricorda i suoi più arditi e fortunati episodi sinfonici.

Il profeta disprezza e maledice Salome e con essa la madre, viva immagine di vizio e di lussuria.

Voci di condanna e vendetta di Dio s'alternano, s'accoppiano alle dolci affascinanti preghiere di Salome. Essa ascolta Jochanaan: la sua parola è una musica che scende nell'anima e risveglia la più folle potenza d'amore, la voglia il delirio della dedizione, l'ebbrezza di un'orgia dionisiaca, la sete furente del corpo e della bocca sospirata. — Un'estasi tenera e spontanea vibra nella sinfonia.

La seduzione tocca il parossismo: la melodia languida, disperatamente sensuale si getta furiosamente sull'oceano delle più smaglianti fantasie erotiche.

Narraboth conosce la sua sentenza e si uccide, mentre la sinfonia precipita il suo motivo insieme a un distorto frammento del tema di Salome.

Jochanaan rifugge dal contatto della donna perduta; egli l'abbatte con lo sguardo leonino e la consiglia a cercar Dio, e invoca colui che sul mare di Galilea parla a' suoi giovani:

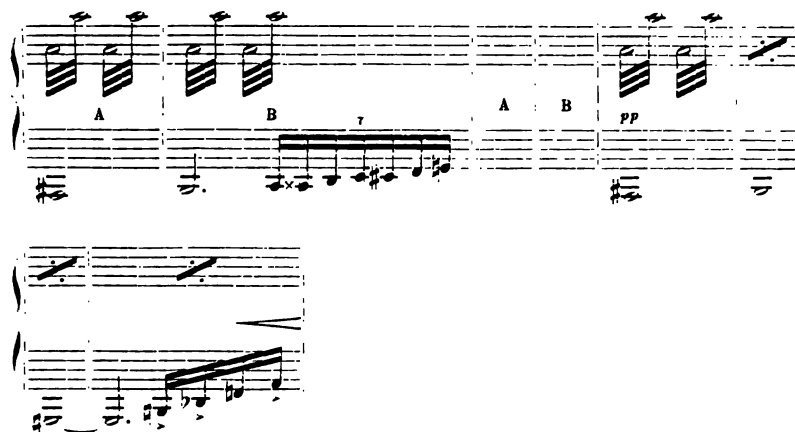
una voce questa che Salome non conosce, non comprende. Essa non comprende che una cosa sola: il corpo, la bocca di Jochanaan. *Io voglio la tua bocca, lasciami baciare la tua bocca*, grido dispe-

rato, folle e terribile, che essa lancia con occhi di fuoco e brame di sensi in rivolta a colui che la disprezza, la maledice e la scaccia da sè.

Salome è sfinita per la passione traboccante e l'onta sofferta. Essa, la più bella fra le donne d'Oriente, la principessa figlia di Erodiade!

Jochanaan è ridisceso nella cisterna. Salome, affranta, cerca in sè medesima, e da principio non trova che passione, delirio d'amore;

poi man mano il fantasima di Jochanaan, l'insultatore, trasmuta la sua passione in odio feroce e le fa apparir bella la vendetta. La lotta, la tortura di quest'anima si manifesta in modo implacabile,

Quasi il doppio più adagio.

e il dèmone della vendetta la tiene. Ella ama disperatamente; un desiderio di sfogare la sua cupa vertigine nel sangue e nella carne spasimata agita tutto il suo corpo, ed essa fra le smanie della viltà attuale prorompe in un grido feroce ed esultante all'idea di poter forse levare la testa superbamente bella sopra lo schianto del suo dolore.

È meraviglioso: un uomo ha potuto concepire e dare effetto a questa scena di alta irresistibile fascinazione: la lotta della infatuazione concupiscente per l'amore e l'orgoglio. Fa onore all'ingegno umano questo potere, questo dominio, per cui le più intensive, audaci e sottili arti della parola e del suono dan corso all'espressione fluida, facile, armoniosa, alle immagini più recondite, strane, eccitanti, e preme sui nostri sensi, sul nostro cervello con la dolce catena del fascino e della convinzione. Ciò ha della favola e del sogno. Quale arte conobbe ancora simili relazioni fra le proprietà della favella e del suono? Chi ha meglio di questo grande artefice saputo trarre da tali rappporti tutte le supreme manifestazioni della natura umana agitata e percossa dalla malìa pervicace del senso?

Io sognava ancora Budda e i suoi cento palazzi, le sue donne innumerevoli, i servi e i cavalli suoi, e tutto il fasto dell'antico mondo rinnegato per la potenza di un'idea ascetica, mi ricorreva alla mente

producendo un singolare disordine di visioni crude e gaudiose, che si levavano nell'atmosfera pura dei pensamenti come in un Nirvana di quiete e di contemplazioni infinite e ripiombavano nelle strette gole delle caducità terrene, quando alla realtà delle cose mi richiamò una più oggettiva sensazione, e mi vidi innanzi il maestro di *Salome* con l'occhio sulla mia persona, quasi a interrogare, a scrutare una linea, un tratto sensibile nel volto pensoso ancora all'uscire da un incanto.

— Questa resterà forse l'opera vostra più bella, diss'io, ben compulsando le parole che non dovevano essere un'apologia.

Egli sorrise e mi stese la mano delicata.

— Non mi dicevate poc'anzi delle vostre ansie per la *Salome* e delle notti insonni che vi costò? Voi potete anche avere errato; ma a colmare il bisogno, il desiderio degli artisti nuovi ci son volute le vostre sofferenze; voi lo sapete, l'artista vive di dolore.

Stelio tacque alcuni istanti; ma non sì tosto s'accorse del breve silenzio, cominciò egli, con parola tersa e precisa, ad esprimere certe sue vedute sull'arte, sull'espressione che annetteva a diversi incidenti della scena, su tali aspetti della passione, che la crudezza dell'artefice rispecchiava e ritraeva dal torpore della tradizione alla vita della realtà.

— Va bene: ciò che voi mi dite è giusto, soggiunsi io subitamente, ma guardate la tragedia vostra. È così bella l'armonia di talune espressioni, quanto è notevole lo squilibrio e la manchevolezza di altre. Avete tramata una catena che si lascia in alcuni punti e dà una scossa troppo rigida e violenta in circostanze simili o eguali.

Queste ed altre cose io dissi e provai all'artefice, che sorridendo di quando in quando, parve ascoltare intento; sì che io presi coraggio.

— Lasciate, o maestro, che io continui un poco ad occuparmi di voi e dell'opera vostra.

***

Erode brama l'amore di Salome. Questa ha visto uccidersi per lei Narraboth, il giovine siriaco che l'amava. Quando il tetrarca si accorge del cadavere senza riconoscerlo, e quando poscia la verità

albeggia, il motivo di Narraboth s'ode seguìto dalla frase che denota la sua sfortunata passione.

L'invito di Erode a gioire con lui bevendo all'amore,

lascia Salome pensosa e cupa, ma non indifferente.

Il tetrarca ha paura: la sua vita è maledetta: egli teme il fantasima della morte. Davanti agli occhi egli ha la persona di Jocha-

naan; la sua profezia lo scuote. Il vento gli pare che soffi come una sbattuta d'ali sinistra. Son l'ali dell'angelo di morte? Divinò dunque il profeta?

L'imitazione reale della musica è pure impressionante.

Erode naviga in un mare di equivoci: ma sopra tutto di un equivoco fatale egli può essere sicuro: glielo ricorda il motivo di Salome.

E gli Ebrei pure lo confondono e stordiscono con la loro disputa accanita. Qui figure cupe e mormoranti dànno tema alla nuova scena che si svolge:

una larga pagina di verità, un brano di popolarità teatrale e sovra tutto un quadro di naturalezza comica suggestionante. Le forme di quelle figure che a seguito salgono e scendono, ritmicamente diverse, sopra e sotto al tema, danno mossa alla caratteristica scena corale.

Non conosco nulla di più tipico ed efficace dopo la scena dell'*Amfiparnaso* di Orazio Vecchi. Così incredibilmente complicata e dissonante io non sentii mai una musica, il cui effetto s'eguagliasse alla

situazione e mai tale effetto ne uscì artisticamente meglio conforme alla realtà dell'immagine prospettata.

Il motivo del nazareno è l'arco di pace che segna fine a questo urtarsi di voci babeliche.

Ma la concupiscenza di Erode non tace. Salome, corrosa dall'idea di ribellione e di vendetta, provoca una domanda del tetrarca, un invito a danzare per lui. Ed essa danzerà quella danza di simboli, per cui tutta l'anima e la vita della tragedia si specchia in una strana combinazione sinfonica di motivi: ed è la vita questa, la storia di Salome.

La passione e la vaporosa atmosfera satura di colorito orientale dànno sostrato e significanza a queste pagine d'arte, che s'annunzian con singolare vivezza d'armonia e di ritmi.

La danzatrice sogna e ricorda; nell'impeto dell'amore è il suo dolore tragico.

La danza riassume le emozioni sue vagolanti dall'avventura di Narraboth alla bellezza di Jochanaan,

e la guida nel centro della sua ossessione.

Poi Salome ritorna il pensiero sopra di sè, su la oltraggiata beltà e la sua pena viva. Allora il ritmo della danza, variatamente sospinto, riappare col tema,

per lasciare, dopo un ultimo accenno al destino di Narraboth,

libero dominio al tema di morte che s'accentua e s'inoltra sempre più marcatamente tra la ridda delle sensazioni; un innesto furioso di tutti i frammenti dei temi i quali dicono l'estasi, la frenesia prossima di una domanda inevitabile e di una conquista sicura.

L'eloquente polifonia della danza non ha rivali nella letteratura della musica. Essa, più che danza, è il poema della sinfonia nelle forme dei simboli, come solo poteva l'arte nelle tragedie antiche e ne' balli del Rinascimento.

Salome ha danzato. La domanda è immutabile e precisa:

Il tetrarca ha promesso: egli ha giurato; tutti l'hanno udito ed Erodiade lo sa e lo investe inesorabile anch'essa.

Tutte le arti Erode mette in opera per dissuadere Salome. Tra la richiesta fatale di costei e le torture di Erodiade egli vagola confusamente e si sdoppia, imprecante, aspro con l'una, mite e supplichevole con l'altra.

Ma Salome non si piega. Come la sfinge, essa non conosce che le parole immutabili: *Io voglio la testa di Jochanaan.*

La lotta è terribile: essa ha le audacie estreme, le ansie, la ferocia, l'estasi delle anime paurose, passionate e perverse. La conflagrazione dei sentimenti è voluta e risoluta in modo tragicamente altissimo dall'artefice.

Erode è perduto: egli gioca l'ultima mossa con l'inaudita carezzevole parola estrema.

Molto mosso.

Io voglio la testa di Jochanaan, rugge Salome.

In fine accade ciò che deve accadere. Il tetrarca cede. Salome avrà la testa di Jochanaan. Erodiade prende l'anello — il segno di morte — dalla mano di Erode. Salome aspetta e guarda ansiosa, impaziente, alla cisterna; il suo respiro represso e il sussulto che la fa tremare è uno spaventevole ruggito. Tutta la scena è l'espressione dell'orrido.

Salome ha avuto la testa di Jochanaan dal carnefice: essa la tiene fra le sue mani: è soddisfatta, è vendicata. Essa può finalmente baciare la bramata bocca, toccare, mordere nelle carni dell' uomo che non volle di lei e la respinse. La più sfrenata ebbrezza si rinfrange nel motivo carico di affettazione,

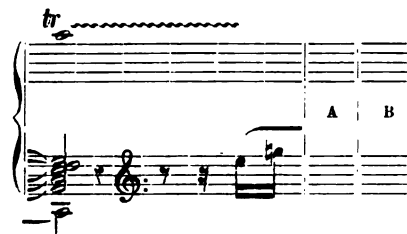
Alquanto largo.

che s'innesta cogli altri motivi di Narraboth e della morte, risolvendosi poscia nel tema projettante il fascino di Jochanaan.

Salome rivive la sua storia retrospettiva; per ciò l'artefice riassume nella forma più acuta e sublimata tutta la successione e l'alterazione degl'incidenti e dei temi.

L'atmosfera dei suoni è satura di voluttà terrificante. Innanzi ad es
la natura, la notte, che è febbre di sospiri e di fascini, odore di car
e di sangue, pare canti l'esaltazione e la protesta

Sempre più scorrevole nel tempo.

nel suo infinito spasimo, nel suo parossismo inaudito: una situazione questa terribilmente passionata ed atroce, fatta di erotica frenesia, di espansività istintive e di paurosi contrasti, di allucinazioni e di ombre, di violenze e castighi.

È l'impeto in fine di una suprema e superba estasi passionale che forza le ultime note della tragedia, con le quali Salome esalta l'amore di Jochanaan e dice l'ultimo strazio della voluttà nella morte.

E la tragedia ha il suo rapido colpo di chiusa, risoluto e forte come il colpo d'ala del fato, che il profeta predisse in una divinazione dell'attimo vicino.

*
* *

Anche Pentesilea, riprese a dire Stelio dopo un lungo silenzio, come a cagion d'autodifesa, anche Pentesilea uccide Achille e ne lacera le carni quando essa si vede da lui respinta e disprezzata.— E poteva poi lo stile della mia opera non essere in armonia con l'anima e la situazione così grandiosa nel dramma di Wilde? Vogliate concedermi che l'azione puramente psichica che si compie tutta nell'anima di Salome doveva sola guidarmi e dettarmi forma e stile. Io non ho conosciuto; ho obbedito a un'impressione, mi son visto trasformato, irriconoscibile a me stesso, ho obbedito ciecamente ad un impulso, sotto l'imperio del quale dovetti cedere e lavorare: ciò che n'è uscito voi lo sapete.

Io dovetti convenire: Stelio aveva ragione.

Infatti la poetica prosa di Wilde, offertasi alla musica con sì grande varietà di ritmi vocali ed orchestrali, ha operato meglio della poesia. Essa ha fatto dell'azione una più viva e più sentita apparizione d'arte, ha dato ai personaggi e alle situazioni uno sviluppo più naturale, più espressivo e più ricco, ha richiesto uno stile omogeneo, in una parola, piegando tutto a sè la sinfonia ed il canto. È così che lo stile di *Salome* ha dovuto formarsi secondo la natura del dramma di Wilde, e le sue qualità caratteristiche sono state accepite nella infinita favella dei suoni. È così che nell'opera come nel dramma si disegna il più sincero e completo riflesso delle vaghe sensazioni, dell'affluire orgiastico e sensuale di stati d'anima verso stati d'anima.

Questo può essere il suo maggior pregio come il suo maggior difetto, secondo il concetto che si ha dell'opera. Ma non si deve dire che i motivi han da essere più melodiosi, più estesi e più plastici: essi non sarebbero più armonici col dramma. L'attimo della sensazione vive nella *Salome* in tutte le persone del dramma e configura episodî ed incidenti. Questi non possono ricevere altra sigla che quella di una musica omogenea e coerente.

—

Salome è opera di tale complessità organica e strutturale — nasconderlo non giova — che impone la massima seria attenzione anche ai più consumati conoscitori. Ci siamo assuefatti a simili concezioni della musica lentamente, ma meraviglia pur sempre lo spontaneo idioma che noi seguiamo senza sforzo, non ostante che gli elementi suoi siano così complicatamente diffusi. E questa è una meraviglia dell'arte che riesce a farsi intendere seguendo vie nuove, quando essa, come medio dell'espressione, rappresenta il nostro modo di sentire di fronte all'attuazione di un determinato soggetto. Questo medio dell'espressione è di natura iperbolicamente elaborata, nella *Salome*, per chi lo consideri astrattamente: accostato al concetto, non è così. Non è più così per chi fissi la mente nell'orchestra e nella melodia della voce considerando e l'una e l'altra quali mezzi di espressione. Allora le sottigliezze, le audacie, la commistura di tanti e così squisiti colori tonali, riescono a determinare un equilibrio bello di accuratezza, di carattere, di fonetica e di forma.

Ciò risulta dalle qualità intrinseche del dramma e dalle stesse qualità delle idee nella sinfonia musicale.

Ma dobbiamo pur ammettere che il linguaggio rivelatore di questo dramma è quello dell'orchestra.

Ed io ben so l'arte vostra, o Stelio, quando vi affidate libero alla vena eloquente della sinfonia, l'arte per la quale io ricordo ancora, come riflesso psicologico, la parola appassionata di Narraboth, se ripenso le note timide e strane con cui la voce ammorzata del clarinetto molce come in penombra quieta, agitandosi poscia nella forma agilissima delle viole e nell'oboe ancora, fra mezzo il scintillar delle arpe e il vortice dei flauti e de' clarinetti, mentre la melodia stessa geme ne' violini. Tanti diversi moti dell'anima e tante diverse forme e sinfonici colori.

Io ben so l'arte con la quale, o maestro, fate Salome persona e favella, lanciando il suo motivo dai clarinetti nelle soprane voci e nelle basse, facendo che egli apparisca quando una forma intensiva e concisa, quando un'evoluta che si estende or ne' violoncelli or negli oboi, e vi agitate sopra, in altra versione, tremolando, il tema di Narraboth, o quando, invitata a danzare da Erode, Salome non più appare riflessa nel tema suo, ma in una figura flessuosa, serpentina, che n'è tratta con finezza di linee pittoresche, o quando

ancora, più tardi, il tema stesso si trasforma in una figura tempestosa dal suono acre, quale può esprimere l'agitazione dell'intelletto. E così io sento ne' ricordi miei, vivo e palpitante ancora all'uccidersi di Narraboth, il tema suo afferrato, insieme al motivo di Salome, da suoni di strumenti a fiato e da violini raggiunti da una insidia di trombe.

Ben so, io vi dico, l'arte vostra, quando immagino Erode assalito dalla paura, sentire coll'aria scossa la profezia di Jochanaan che echeggia nella notte pei suoni vagolanti ed energici delle trombe massime e dei corni. Erodiade strappa l'anello di morte, e i clarinetti dan fuori una irruente ascesa di suoni a intervalli di mezza voce insieme, come più tardi i violini. È lo strisciare di una serpe che avvolge nelle sue spire la preda agognata e le si avventa contro sibilando. Salome guarda, ebbra di amore e di sangue, nella cisterna, e l'armonia sorda delle tube e de' bassi divisi ci dipinge l'orrore della profondità cupa, e tremano i violini scotendo l'anima per voluttà convulsa. Così nella scena finale. Salome deliba un attimo di frenesia sensuale traboccante, e la medesima armonia di viole, violoncelli e bassi, rinforzata dall'organo dietro la scena, sorge come ombra sinistra implacata e terribile, mentre il motivo dell'ardente brama di Salome e della meditata conquista appare nel clarinetto: dolce malinconia di un istante fuggitivo d'ebbrezza, inasprito, come a segno di una passione maledetta, dal discorde e impetuoso trillare di altri strumenti a fiato.

Son queste delle più tangibili, accascianti impressioni che la musica suscita con potenza inaudita.

Salome è furiosamente agitata in attesa che il fatto sia compiuto; essa ha la vertigine del desiderio nell'anima, e il sussulto nel sangue la fa tutta tremare: il momento è spaventevole, è bello nella sua terribilità: un contrabasso prima, poi gradatamente gli altri sino a quattro, dànno di scatto un colpo secco d'arco sulla corda più alta sollevata fra due dita, un suono indistinto, aspro e vuoto, un orribile singulto emesso a stento, straziante, lacerante in mezzo al sordo tremare di una nota profonda, l'orrore istesso della prigione di Jochanaan ucciso.

Si richiederebbe uno studio a parte per dimostrare con quanta poesia di simboli e di naturali effetti la sinfonia segua il dramma.

La precisione di cotesti rapporti è nella *Salome* stupefacente, è il lato mirabile di un'arte grandissima che ha pari la originalità e la logica creativa, il magistero della materia e la gigantesca abilità nel maneggio dei temi.

La suggestione dell'orchestra di Strauss è affatto nuova, è qualche cosa che ha dell'esorcismo. Il significato delle armonie vi ottiene la sua realtà incontrastata. L'opposizione di differenti gruppi, combinazioni anomale, delicatezze, crudezze, ha un risultato di così intrinseco carattere, rispetto al quadro della scena, che si rimane come scossi dalla colossale potenza che ha tratto dal mistero ed ha rivelata la nuova anima dei suoni, l'anima di poetiche mezze luci, di ombre occulte, di segni incidentali al di sopra di qualsiasi considerazione pratica.

Io sento, o Stelio, che il vostro idioma orchestrale è irriducibile ad una espressione reale. L'artefice sorpassa in voi ogni pensata convenzione: la vostra parola alata ha le complessità, i colori, le vivezze, le scosse acri e deliziose delle cose che escono scolpite con un tratto indefettibile, convincente, vero.

E mi rammarico soltanto di questo: di non aver potuto, col riassunto dei motivi, col dire di essi nella magra impossibile esposizione di una sostanza musicale per forza così sminuzzata e monca, dare nè anche un'approssimativa e verosimile credibile idea del loro valor tragico musicale e di quel che essi siano realmente come effetti e come provocazioni di svariati effetti. Quale sia il magistero dell'artefice nel tenere il dominio di questa trama organica con la più stretta unità, trasformando, collegando, intessendo per mille modi i temi in tutti i simboli parlanti dell'arte polifonica, in omaggio a un intrinseco valore di bellezza e ad un effetto di suggestione drammatica: tutto questo è cosa che manca alla designazione della parola, e bisogna lasciare all'intuizione, all'ebbrezza dell'attimo sensuale: un magistero enorme, dico, meraviglioso, che non appare qualitativamente se non per le esigenze soddisfatte del dramma.

Luigi Torchi.

CLAUDE DEBUSSY

E L'IMPRESSIONISMO NELLA MUSICA

La parola Impressionismo designa oggi un indirizzo artistico discusso ancora, se si vuole, ma riconosciuto. L'arte dei grandi Impressionisti francesi ed inglesi ha conquistato un posto nella storia della pittura moderna, come quello di una scuola a fianco delle altre. Ma trent'anni fa, parlare d'Impressionismo significava parlare a dirittura di un'aberrazione e di un'eresia.

All'apparire delle tele di Édouard Manet, il pubblico, i critici, gli artisti stessi non furono in grado di riconoscere se la novità loro derivava da un'originalità del sentimento e dell'espressione artistica, nè di apprezzarne il vero valore estetico; ma furono principalmente colpiti dalla constatazione di un fatto che li sconcertava fino ad ottenebrare la lucidezza dei loro spiriti: la violazione delle regole e dei principî tradizionali. Non si trovavano più le ombre che per regola accompagnavano ogni chiaro: i colori più vivaci e diversi erano posti uno vicino all'altro, senza mezze tinte, a succedersi in una serie di chiari luminosi; quel che si soleva lasciare in un'ombra scura, conservava nella penombra il suo valore, le linee del disegno non erano più definite e rigide, ma fugaci ed imprecise.

Il pubblico trovava ridicole quelle tele, non perchè ne riconoscesse la falsità, ma perchè gli apparivano così diverse da quelle che era abituato a vedere e che per l'abitudine stessa gli sembravano naturali: gli artisti e i critici si scagliavano contro di loro in nome dei principî e delle regole.

Ora nulla è più mostruoso che il vedere un critico imporre dei

limiti all'arte ed alla fantasia dell'artista. L'arte non conosce nè regole nè leggi. Ciò può sembrare un paradosso, ma un esempio storico qualsiasi ci mostrerà come, mentre l'arte di ogni vero artista, di ogni artista cioè che abbia il sentimento dello stile, ha delle leggi e delle regole che possono essere riconosciute ed enunciate, l'arte per sè stessa non ne può avere. Consideriamo, dico, la musica di Palestrina, di Seb. Bach, di Mozart, Beethoven, Wagner, Richard Strauss. Anche limitandoci a considerare la sola armonia, noi possiamo rilevare ed enunciare con maggiore o minore precisione le regole dei singoli artisti: si può scrivere cioè un trattato di armonia palestriniana, o beethoveniana, o wagneriana, ma è impossibile stabilire delle regole armoniche che valgano senza eccezione per tutti quegli autori. Stabilire delle regole inviolabili è un'assurdità in quanto è un dettar leggi ad un avvenire ignoto, ed è un'ingenuità orgogliosa, in quanto è dire: noi abbiamo violato i principî dei predecessori, ma adesso basta, noi siamo giunti fin dove si può, chi oserà varcare il limite su cui ci siamo fermati, sarà un barbaro ed un ribaldo. E tutti i grandi artisti novatori si trovano in questa condizione: si trovano ad essere trattati da barbari per le novazioni che introducono ed a considerare come barbari i novatori più giovani. Mozart scandalizzò tutti coll'*Introduzione* del quartetto in *do*, quando v'era chi gli rinfacciava l'alterazione del re ♯ nell'*ouverture* del *Don Giovanni*, ed Haydn, se non Mozart in persona, si ribellava alle prime opere personali di Beethoven. Questi, che appariva un anarchico per la sua mania delle risoluzioni eccezionali, confessava di dover sorridere a certe pagine del *Freischutz*. Come fosse considerato Wagner all'apparire delle sue riforme, è troppo noto. Basta pensare che vi sono tuttora alcuni che lo considerano come un decadente ed un forviato, e che moltissimi di quelli che lo riconoscono, vedono nella sua arte il *non plus ultra* della modernità.

Immaginiamo Palestrina ad ascoltare la messa in *si minore*, Bach ad ascoltare *Iupiter*, Mozart il quartetto in *do ♯ minore*, Beethoven il *Tristano*, Wagner *Salomé*. Probabilmente solo Palestrina resterebbe senza beffe, per la sola ragione che Josquin de Près o Claudio Goudimel non sarebbero lì a burlarsi anche di lui.

Ma, tornando all'Impressionismo, l'arte di Édouard Manet e dei suoi seguaci, non rappresentava solo l'invenzione di una nuova tecnica,

bensì l'apparizione di una nuova maniera di sentire e d'una nuova intenzione artistica. L'Impressionista prendeva i soggetti dei suoi lavori all'aria aperta, in piena luce, lavorava non nel suo studio, ma fuori, per lo più in campagna. I paesaggi e le fisonomie gli si presentavano quindi grandemente soggetti alle alterazioni determinate dai mutamenti di luce e di atmosfera: egli cominciò ad osservare queste alterazioni, a notarne le fuggevoli sfumature. Esse erano state trascurate dai paesaggisti che fissavano le impressioni ricevute, non al cospetto immediato della natura, ma nel loro studio, ove le condizioni luminose erano costanti e regolate a loro piacere, ma i pittori della nuova scuola, quando si studiarono di fissare le impressioni immediatamente avanti alla natura, conobbero la necessità di rendere l'espressione delle condizioni variabili di luce ed atmosfera, che davano ad un medesimo paesaggio aspetti così diversi. Eglino quindi si studiarono di riprodurre non un paesaggio in sè, ma il paesaggio sotto determinate condizioni di luce e d'atmosfera; non una figura in sè, ma quale appariva in un dato momento, sotto riverberi o riflessi determinati. Le loro opere dovevano portare l'impronta dell'ispirazione sotto cui nascevano. L'artista coglieva il momento, l'impressione fugace che una veduta produceva sotto una data luce, in date condizioni: egli ricercava un'espressione più intensa e viva, più completa e più incerta ad un tempo, che non si fosse fatto per il passato. Egli perciò ebbe bisogno di tonalità nuove, di contrasti violenti nel colorito, onde rendere in tutta la sua forza l'impressione luminosa della scena, mentre le linee del disegno, che nella fugace impressione visiva non sono essenziali, ed alle quali non mirava più esclusivamente, perdevano la tradizionale precisione, pur conservando il loro vero valore.

L'abbandono dei principî tradizionali e la violazione delle vecchie regole, erano determinati dalle esigenze della nuova tendenza. I signori critici avrebbero dovuto condannare la tendenza, l'intenzione dell'artista come viziosa, ma erano ridicoli quando condannavano l'abbandono delle regole, senz'avvedersi che esso abbandono era una necessaria conseguenza dei principî dell'Impressionismo.

Ora l'Impressionismo rappresenta in pittura la tendenza più musicale che si possa immaginare. Egli ricerca e si studia di fissare quasi quell'armonia della scena che è al di là dei colori e delle

linee, di cogliere il momento fugace e mutevole anzichè l'aspetto duraturo.

Quando Claude Monet compie le sue *series*, un sèguito di dieci o più vedute di un identico paesaggio sotto diverse luci, una fila di pioppi, il Tamigi a Londra, o lo stagno di Giverny, egli veramente, come notò un recente storico dell'Impressionismo, ha in qualche modo raggiunto la musica e compiuto come delle variazioni su di un tema colorato.

È di fatti strano che l'Impressionismo sia apparso nella musica solo dopo svoltosi nelle arti plastiche ed essere apparso vagamente nella letteratura, mentre la musica è per la sua natura la più impressionista delle arti. L'estetica impressionista mira a rendere solo l'impressione momentanea, escludendo il pensiero o subordinandolo alla sensazione estetica, e lasciando all'espressione l'imprecisione propria di tutte le impressioni vivaci e fuggevoli. Ora la musica, il cui contesto è di suoni, di elementi cioè per natura vaghi e indefiniti, e di necessità incapaci d'esprimere pensieri ed attissimi a produrre sensazioni, è l'arte in cui l'estetica impressionista ha la sua applicazione più intera e naturale. La pittura, valendosi di forme determinate, deve con uno sforzo audace oltrepassare le forme stesse che riproduce, per giungere ad essere indefinita. Del pari la poesia, i cui elementi sono parole, le quali di necessità esprimono concetti determinati. Ed, anche compiendo questo sforzo, ella non può realizzare che in parte l'estetica impressionista. Non v'è infatti una vera scuola impressionista in letteratura, ma è ad ogni modo erroneo ravvicinare l'Impressionismo al Verismo letterario. Per la sua tecnica, l'Impressionismo non s'avvicina che ad alcune scuole derivate dal Simbolismo, soprattutto al Naturismo propugnato da Saint-Georges de Bonhélier; ad ogni modo s'avvicina forse più al Simbolismo che al Verismo. La tecnica di Édouard Manet è più simile a quella di Stéphane Mallarmé che a quella di Émile Zola.

Noi vediamo dunque questo illogico procedere dell'Impressionismo. Egli è da prima applicato in pittura da Édouard Manet e dai suoi seguaci, e perfino dopo aver prodotto dei riflessi nella poesia, appare nella musica. Caposcuola degli impressionisti nella musica può considerarsi Claude Debussy.

La ragione per cui l'Impressionismo apparve in musica così tardi

è che in nessun'arte forse come in musica è forte la tradizione ed è radicata la superstizione di principî inviolabili, e d'altronde la ragione del rapido successo dell'arte impressionista di Debussy si trova nella simpatia per la novità che domina oggidì ovunque nel pubblico musicale intelligente, quasi come reazione alla inveterata avversione al nuovo, caduta in discredito.

L'arte di Claude Debussy, l'arte della sua piena maturità, ha infatti un carattere così spiccato e così opposto a quella tradizionale, che veramente si può dire apparisca di fronte alle più moderne opere di César Frank e di Saint-Saëns, come una tela di Alfred Sisley o di Pissarro di fronte ad un Corot o un Courbet. Ella acquista un risalto significativo nella musica contemporanea in quanto apparisce come la prima vigorosa reazione alla scuola wagneriana.

Giacchè le reazioni fino a qui avutesi al wagnerismo presentano un carattere conservatore o eminentemente passivo. Sono cioè di artisti che hanno voluto attenersi alle forme antiche da Wagner demolite, prescindendo dalla sua opera. Ma, fare come se uno non fosse stato, non significa reagire.

Alcuni hanno voluto vedere nell'opera di Brahms una reazione al wagnerismo in nome del classicismo: ciò è inesattissimo. Brahms nella storia dell'arte non compie nessuna reazione, egli non altera la corrente della storia per il fatto che rimane isolato senza lasciarsi trascinare da essa. Max Reger è oggi a Richard Strauss quello che Brahms era a Wagner.

Solo Debussy, come spiegherò, rappresenta un'energica reazione al wagnerismo, segnando veramente una nuova corrente.

Noi possiamo infatti oggi distinguere e travedere tre momenti o tre stadî nell'evoluzione della musica moderna. Quello della melodia definita e della struttura simmetrica della composizione, quello della melodia infinita e della struttura tematica, e finalmente quello dell'impressione armonica e della composizione amorfa.

Si possono personificare in Filippo Emanuele Bach ed in Joseph Haydn, come si suole, i creatori della forma classica della struttura musicale.

Questa forma vegetò rigogliosamente e nelle mani di Beethoven raggiunse il suo più forte ed ampio sviluppo. Riccardo Wagner vide la necessità di sciogliere la melodia dai legami di una forma sim-

metrica: egli colse la melodia in un aspetto nuovo, più profondo, significativo, ed illimitato ad un tempo; quello di tema caratteristico, ed inaugurò una nuova forma, costituita dal logico avvicendarsi e trasformarsi dei *motivi conduttori*. Fino a pochi anni or sono, tutta la musica europea seguiva una delle due forme. Anche la più nuova ed avanzata scuola tedesca, l'arte di Riccardo Strauss, è fondata, per la tecnica, sulla teoria wagneriana. Anzi con essa i principî della tecnica wagneriana trionfano per prima volta nella musica sinfoniea. La struttura dei poemi sinfonici e della *Sinfonia domestica* è fondata sul logico avvicendarsi e trasformarsi dei temi conduttori, è quella struttura che ebbe la sua prima applicazione nel drama wagneriano. In Francia tutta la musica derivata da César Frank è sotto l'influsso di Wagner. Ad ogni modo questo si può affermare, che ogni personalità si delinea sul fondo di uno dei due indirizzi musicali: la melodia definita e la struttura simmetrica, o la melodia infinita e la struttura tematica. La sola produzione che sorge in antitesi a queste, ispirata a principî nuovi, è quella che realizza l'estetica impressionista e che si può far risalire all'opera di Claude Debussy.

La diversità e la novità della sua tecnica, deriva appunto dalla nuova tendenza impressionista.

Cominciamo dal considerare in che senso egli rappresenti una reazione al wagnerismo.

Il carattere saliente dell'espressione artistica di R. Wagner è la cura del dettaglio. La grandezza sua nella miniatura del dettaglio non era disconosciuta neppure da un critico accecato dalla passione, quale era Federico Nietzsche nei suoi ultimi scritti. La tecnica del drama musicale da lui inventata, derivava come necessaria conseguenza dalla sua intenzione di penetrare con la musica fino ai più reconditi recessi del sentimento del personaggio ed a dare un'espressione ad ogni sua fugace sfumatura. Si può dire che la grande linea dell'arte wagneriana risulti dalla successione di piccoli tratti. Ella ha un carattere che potrebbe dirsi analitico.

Ora nulla più dell'estetica impressionista è in opposizione a questo stile. Come il pittore coglieva nel paesaggio precipuamente la macchia luminosa, il musico coglie l'impressione armonica. Esprimere in tutta la sua vivezza quest'impressione esclude la possibilità di perseguire il dettaglio. D'altronde il prevalere di impressioni armo-

niche vivaci, fa sì che il disegno musicale acquisti un'indeterminatezza ignorata per il passato, come in pittura la riproduzione dell'impressione luminosa in tutta la sua forza richiedeva un'imprecisione nuova nei contorni e nelle linee.

La prevalenza dell'emozione armonica è il carattere più spiccato dell'Impressionismo musicale.

Ma vediamo come questi principi generali dell'Impressionismo si rivelino nello stile di Claude Debussy. Giacchè egli ha un sentimento così profondo e delicato dello stile, da poter essere per questo riguardo paragonato solo ai sommi maestri dell'arte. Il suo stile sembra nascere con lui: non se ne trovano i germi nel passato. Ciò risulta dalla sua grande originalità del senso armonico. Si può dire che quasi tutti gli *effetti* della sua musica derivano dall'emozione armonica. È per questo predominio dell'impressione armonica che la sua musica ha un'apparenza informe, sebbene presenti quasi sempre una struttura regolare. L'armonia è per sè stessa amorfa.

Come egli tende a produrre principalmente l'emozione armonica, il disegno ritmico e melodico sembrano svanire, quasi volontariamente evitati o coscientemente lasciati imprecisi, mentre l'armonia ha una ricchezza e novità inesausta, sempre sorprendente. Talora ella tanto si discosta dall'armonia abituale e tanto cozza con le leggi accademiche, da apparire a primo aspetto (specialmente all'occhio) come qualche cosa di paradossale. Ma basta considerarla attentamente o tornare ad abbandonarsi al suo fascino, per avvedersi che ella comunica un'emozione delicata e viva, come molti dei paradossi più sorprendenti di Oscar Wilde racchiudono, per chi li penetri, una sapienza severa e bella.

È facile trovare in molti compositori d'oggi delle vere stranezze, delle durezze volute che rivelano uno *snobismo* della modernità: come se una brutale ed insipida offesa dell'eufonia fosse in sè una prova di originalità: qualche rara volta perfino un artista della potenza e genialità di Riccardo Strauss può sembrare ricorrere con troppo compiacimento alla violenza. Ma io non conosco nessun passaggio di Debussy che sia veramente duro. La sua armonia ha una pastosità ed una morbidezza impareggiabili, e la novità risulta non da un nuovo mascheramento di vecchi andamenti, ma da una maniera affatto originale di concatenare e presentare accordi e disaccordi. È

questo, come ho detto, il carattere veramente saliente della sua musica: che l'impressione armonica è sempre l'elemento dominante.

Un'altra conseguenza di questa sua maniera impressionista, per cui egli rappresenta una reazione al wagnerismo, è la mancanza di una polifonia complessa. Ella derivava in Wagner dalla sua tendenza a definire il dettaglio e risultava dalla sovrapposizione dei temi che avevano un significato musicale e spesso logico in sè, ed è penetrata in quasi ogni scuola moderna. Ora, anche la musica orchestrale di Debussy rimane lungi non solo dalla polifonia furibonda di Strauss, Reger, Mahler, ma anche di quella di Elgar o di d'Indy.

Anche la strumentazione di Debussy ha un'impronta tutta sua. L'orchestra non è mai colossale. Egli non colpisce con nuove sonorità brillanti che stupiscano o sopraffacciano, ma affascina con la maestria e la delicatezza delle mezzetinte.

Noi ricorderemo solo le più importanti opere di Debussy, quelle più caratteristiche per la loro tendenza, soprattutto quelle della maturità dell'artista, nelle quali la sua personalità si rivela in tutta la sua potenza.

L'opera che più sensibili porta le tracce d'influssi esterni è la cantata l'*Enfant prodigue*: ma come potrebbe non esser così, poichè ella è appunto la scena lirica che procurò all'autore il *prix de Rome*, l'opera cioè dell'artista esordiente? Ella è foggiata sul vecchio stampo e risente le impronte di César Frank delle *Béatitudes* e di Massenet di *Magdaleine*, sebbene presenti pregi non trascurabili per l'età in cui apparve (1884). La musica del corteggio è, ad esempio, di un esotismo delicato.

Ma di un valore assai superiore, tale da rivelare già l'animo dell'artista, è l'altra cantata *La demoiselle élue*. Ella è uno degli *envois de Rome* rifiutati dalla Commissione delle belle arti, come peccante di eccessiva modernità. Un simile giudizio sembra inverosimile oggidì come non valse allora a distogliere Debussy dal proseguire per la sua via.

La *Demoiselle élue* ha un interesse speciale, poichè ci mostra il futuro impressionista sotto il fascino del Preraffaelismo. Il poema è tra i più mirabili di Dante Gabriele Rossetti ed appartiene alla giovinezza del poeta-dipintore, che nei suoi ultimi anni compì due tele ispirate alla sua poesia. La musica ha qualche cosa di etereo

e di luminoso: i tre temi di cui è contesta non hanno un significato logico, ma si aggruppano e succedono quali diverse tonalità di colore costituenti l'armonia del quadro. Anche ne risulta una certa precisione di disegno così caratteristica del Preraffaelismo e che si ritrova rarissima nelle composizioni posteriori di Debussy.

Debussy della piena maturità si congiunge di preferenza al Simbolismo letterario ed all'Impressionismo pittorico. Eccetto qualche verso di Bourget e tre antiche canzoni francesi, le poesie da lui musicate o dalle quali trae l'ispirazione sono di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck. I suoi rapporti con l'Impressionismo pittorico saltano agli occhi dai soli titoli della sua musica per piano (di *Estampes* o di *Images*) o orchestrale (*La mer*): *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau*, *De l'aube à midi sur la Mer*, *Jeux de vagues*, etc.

Tra la musica per canto, le più geniali composizioni sono quelle del ciclo baudelairiano e del secondo ciclo delle *Fêtes galantes* di Verlaine. Il musico ha côlto cinque tra i più meravigliosi fiori del male: ravvolti nelle sue armonie, eglino esalano un profumo più penetrante e più languido, più soave e più velenoso... Quale potenza nella musica di *Le balcon*! ella assurge sulla fine ad un parossismo di passione da far ripensare alla morte d'Isotta ed una serenità ad un tempo, che rammenta l'apoteosi finale di *Tod und Verklärung*.

Tra la raccolta delle *Fêtes galantes*, di un colore supremamente *debussyano* è *Colloque sentimental*, ove la forza del colorito è raggiunta con una parsimonia sorprendente di mezzi, che fa ripensare ad alcune delle acqueforti di Pissarro.

Le tre vecchie canzoni di Francia sono una prova limpida del forte senso dello stile dell'autore. A traverso la personalità sua che si rivela ad ogni misura e che rimane, come di solito, refrattaria ad influssi esterni, spira un arcaismo insolito, che dà al colorito delle tonalità affatto catteristiche. Il movimento che accompagna *Pour ce que Plaisance est morte*, fa immaginare il suono della gironda.

La musica strumentale comprende composizioni per pianoforte, un quartetto a corde, due danze per arpa cromatica ed accompagnamento di quintetto, e composizioni orchestrali.

Tra la musica per pianoforte, i lavori più originali e notevoli sono *Estampes*, *Masques* e l'*Isle joyeuse*. Eglino richiedono un pianista

compìto e presentano delle difficoltà di un meccanismo non acrobatico, ma insolito e che, se può disorientare a primo aspetto per la sua novità, produce un'impressione immancabile. È forse nella musica per piano che Debussy trova più spesso le sonorità brillanti che non ricerca nella musica strumentale.

Il quartetto per archi è meritevole di un'attenzione particolare. L'essere costituito in quattro tempi ed eseguito da due violini, una viola ed un violoncello sono forse i soli dati che lo avvicinano al tipo classico del quartetto: ma ciò costituisce, io credo, un carattere necessario della bellezza moderna. Del resto questa è forse la composizione in cui Debussy si mostra più ossequioso della forma. Il primo tempo ed il finale non presentano una struttura rigorosamente simmetrica, ma i due tempi di mezzo sono di un disegno dei più regolari. Il tema iniziale del primo movimento riappare, trasformato, in tutti gli altri tempi, eccettuato l'*andante*.

Le danze per arpa cromatica con accompagnamento di quintetto d'archi, sono pagine di un colore nuovo e delicato. Specialmente originale ed impressionante è la danza sacra, la quale ci trasporta con la cantilena grave delle corde e le armonie rigide e soavi dell'arpa tra gli spazî solenni di un tempio fantastico e misterioso.

La musica per orchestra comprende i tre bei notturni: *Nuages*, *Fêtes* e *Sirènes*, ove è notevole l'impiego delle voci quali timbro strumentale, il preludio all' egloga l'*Après-midi d' un faune* di Stéphane Mallarmé, pagine nelle quali guizzano i riflessi dello stagno, in cui echeggiano il flauto mistico e le voci della passione bruta, dalle quali emana un profumo denso ed indefinito, e i tre schizzi sinfonici *La mer*, che sono tra le più impressionistiche composizioni di Debussy.

La musica di *Pelléas et Mélisende* è finalmente quella che ha l'importanza maggiore, presentando l'applicazione delle tendenze impressioniste al drama.

Anche qui, come negli altri generi di composizione, l'impressione armonica rimane l'elemento dominante. L'autore si serve di alcuni temi caratteristici che ritornano di tanto in tanto, ma bisogna riconoscere che eglino hanno in sè così poco risalto e ritornano poi così raramente, quasi pallidi ricordi, da non poter in alcun modo essere considerati quali motivi conduttori.

In Wagner e nelle scuole derivatene, i temi sono quasi tutti posti così in rilievo e il loro ritorno è così frequente da dover essere considerati come elementi conduttori, tali cioè da dare essi una forma alla composizione; ma in Debussy eglino sono appena percettibili e riappariscono sporadicamente disseminati, come qualche cosa di compreso ed isolato nella composizione amorfa, piuttosto che come elementi destinati ad imprimere e costituire essi la forma. Di più, mentre Wagner, sebbene non interrompa mai la corrente musicale coll'inserzione di pezzi aventi forma e limiti proprî, crea tuttavia dei quadri delineati nettamente nella grande tela del drama (come la *Cavalcata delle Valchirie*, l'*Incantesimo del fuoco*, la così detta *Marcia funebre di Sigfrido*, la *Morte d'Isotta*, il quintetto dei *Maestri Cantori*, ecc.), episodî cioè, che possono riguardarsi come aventi una certa esistenza a loro, ciò non avviene nella musica di *Pelléas et Mélisende.*

Ella è veramente costituita da un sèguito di impressioni armoniche. Questo va notato per comprendere come l'opera di Debussy rappresenti, come sopra ho detto, una reazione al wagnerismo e per comprendere in che senso conduca verso una nuova forma musicale: quella dell'impressione armonica e della composizione amorfa.

L'importanza caratteristica della personalità di Debussy è data dal rappresentare l'inizio di questo nuovo stile musicale. Sarà egli un indirizzo durevole e fecondo? Sorgerà nella musica una scuola, o meglio, un gruppo di scuole, il cui sviluppo e la cui evoluzione rappresenteranno ciò che in pittura rappresenta oggidì l'Impressionismo? L'arte di Maurice Ravel e di qualche altro, non fornisce indizî rassicuranti; ma solo l'avvenire stabilirà il rilievo che la figura di Debussy assumerà nel quadro storico della nuova musica, l'avvenire cioè farà di lui l'iniziatore di un nuovo grande movimento artistico, o il sognatore isolato di una chimera inafferrabile. Noi ad ogni modo non possiamo non riconoscere in lui un artista novatore e geniale, che genera degli stati d'animo nuovi e delicati con un'arte bella.

Roma, gennaio 1907.

VINCENZO TOMMASINI.

L'ALLITERAZIONE MUSICALE (1)

Ce seraient là de petites choses s'il y en avait de petites dans le langage artistique.
(COMBARIEU).

V'ebbe mai, o lettore, nella tua vita, in un'ora grigia di melanconia soffusa di tenerezza o in un'ora azzurra di serenità pervasa di languore, un sol momento nel quale sentisti la tua anima cava e musicale come una piccola grotta rimota fra le nevi di una vetta algida e cheta e in quella grotta mormorare la « musica del silenzio » e in quel silenzio risuonare nel laghetto del fondo la caduta ritmica di una stilla lucente e sola? Quella stilla, con la sua nota assidua, avvalorava al tuo orecchio la musica del silenzio, fatta dei piccoli nonnulla fra le miriadi di suoni e di echi della natura; essa destava il moto in rapidi cerchi dilatantisi sullo specchio cupo dell'acqua e ne faceva sprizzare mille tenui gocciole che s'adunavano in piccole nubi illuminanti, or sì or no, l'aria scura di un brivido di luce iridata; svegliava i più sommessi echi del recesso, del recesso sacro al silenzio; era la tenue forza pertinace che ridestava la vita di un piccolo mondo assopito e torpido.

Ora, se tu rimemori sommessamente, e ascoltandone l'eco nell'anima, una frase musicale, una sola frase che possa dominare il tuo spirito come l'afflatus del Nume, che ne circoscriva e ne esalti l'attività come un pensiero tenace di amore, che animi mille visioni agli occhi della mente come un motto magico di evocazione o di

---

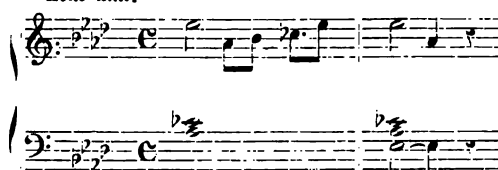
(1) Il recente studio sull'alliterazione nella poesia italiana fatta dal Garlanda ha dato alle mie indagini sull'alliterazione musicale un interesse attuale e mi ha indotto a pubblicarle per quanto ancora incompiute.

scongiuro, in quella frase talvolta una nota sola dominerà tutte le altre: essa sarà la stilla assidua datrice di vita, persuasiva di echi fascinatori. Sarà lo stesso nucleo vitale del piccolo tema musicale, del piccolo tema che ondeggia o guizza, a traverso la composizione musicale, come la trasparente ameba a traverso il piccolo mondo di una stilla d'acqua: mutevole e identica a sè stessa, una e pur divisibile in altri piccoli organismi, fecondi anch'essi di altre vite. Quella nota è la nota che s'è imposta alla fantasia del compositore — ed ora affascina la tua; è il colore dominante del breve tema e, come ne rivela la particolare fisionomia, così è anche il segno esterno di una tendenza psichica singolare e attrattiva che ha signoreggiato l'invenzione e la composizione.

Quella nota ricorrerà più di una volta nella frase tematica, sino a costituirla per intero, talvolta; ovvero essa ne sarà principio e conclusione. E sarà accentata metricamente o pure « pateticamente » cioè per valore espressivo assegnatogli da una singolarità di posizione o di armonia o di ritmo.

Quella nota costituisce una vera « alliterazione musicale », singolare modo di espressione non prima d'ora, credo, « isolato » e studiato e perfettamente analogo all'alliterazione poetica. Tale alliterazione — intesa come ripetizione « espressiva » cioè rispondente ad una tendenza psichica saliente ed alla relativa tendenza attrattiva del più semplice « elemento » musicale — può anche essere costituita naturalmente, oltre che da ripetizione di note, da ripetizione di accordi o di particelle ritmiche o di intervalli (risolventi o no) anch'essi accentati metricamente o pateticamente. Queste sono le alliterazioni « forti », ma esistono anche le alliterazioni « deboli » formate dalla ripetizione, nel tema, dell'« elementare » melodico, ritmico o armonico con accenti deboli.

Esamini il lettore questi quattro esempi.

SCHUMANN, *Kreisleriana*. Op. 16, n. 6.

Le *Kreisleriana* costituiscono un ciclo di otto « fantasie » inspirate ad un racconto di Hoffmann, ciclo che è un vero poema musicale intenso di vita, singolarissimo di espressione. Mai forse lo Schumann fu più sfolgorante poeta musicale (*tonbilder*) che in quest'opera, allo Chopin dedicata; e la sesta fantasia, meditazione inquieta e torbida che, sotto l'affanno di un'idea fissa martellante, a stento si effonde in uno stanco desiderio di amore doloroso, costituisce l'episodio di vita saliente nel poema della pazzia e dell'amore del *Kappelmeister Kreisler*. E il modo di espressione dominante di questa « fantasia »? Si osservi: nella prima battuta il primo *do* del tema costituisce alliterazione insieme al *do* finale del secondo tempo: il

primo *do* è accentato metricamente ricevendo l'*ictus* della battuta; il secondo pateticamente perchè riceve un certo accento dalla biscroma precedente. Si noti poi che il *do* è la seconda del tono di *si*♭ maggiore, cioè non è fra le note caratteristiche della tonalità (prima, terza e quinta) ed anche per questo ha bisogno di un leggero accrescimento di forza che ne imprime di più la « singolarità » nell'orecchio dell'ascoltatore.

Il tema viene ripetuto nella seconda battuta ma con un *do* in più, accentato come il precedente *do* del secondo tempo: la nota si è dunque imposta alla fantasia dell'artista. Nella terza battuta si ha un'alliterazione fra i due *sol* iniziale della battuta e finale del secondo tempo, mentre il *sol* finale del primo tempo è debole e dà un' alliterazione debole; anche qui il *sol* è nota singolare perchè sesta del tono.

Nella quarta battuta i tre *mi* (quarta del tono, altra nota singolare) formano un'alliterazione analoga a quella dei tre *do* della seconda battuta; e qui ci possiamo fermare.

Certamente il sostegno armonico di settima di dominante delle due prime battute e i pedali bassi e acuti contribuiscono alla singolarità espressiva del brano; ma la parte maggiore spetta al carattere alliterativo del tema, con alliterazione di note non caratteristiche della tonalità. Inoltre la ripetizione dello stesso disegno tematico per quattro battute di sèguito su varî gradi della gamma, cioè lo sviluppo per « spostamento », è il modo più acconcio, per la sua semplicità, a mettere in rilievo le alliterazioni del tema.

Questa semplicità di sviluppo e la brevità concettosa e definita del tema sono tanto più da notare in un autore che ama gli sviluppi ricchi, indefiniti e, di solito, le frasi piene, abbondanti ma, con molta vaghezza, o indeterminate o sovraccariche di incidenti e di complementi: gli è che nel caso esaminato l'alliterazione ha tale valore espressivo da appagare anche l'anima artisticamente avida del nuovo e irrequieta di uno Schumann. — Nelle prime tre battute dell'*Adagio* della *Sonata patetica* troviamo un'alliterazione debole di *si*♭ (seconda del tono) che appare tre volte: nel canto nella prima battuta; nell'accompagnamento nella seconda, ma scoperta e accentata come iniziale di quartina; nel canto, e a bastanza singolare come la più elevata e risolvente di quinta sulla dominante, nella terza battuta.

Il *si*♭ prova poi di essere il colore dominante nell'*Adagio* ricomparendo insistentemente nell'accompagnamento. Alle altre allitterazioni si aggiunga quella « per intervallo melodico » dai due *si* ai due *mi* iniziali uno della seconda e l'altro della terza battuta; allitterazione forte.

Nel terzo esempio si ha un' alliterazione ritmica: la frase incomincia e conclude con la stessa particella ritmica; questa alliterazione assume una grande importanza nello sviluppo del pezzo che si può definire all'ingrosso una ripetizione assidua del tema ritmico-armonico a traverso varie tonalità.

Nel quarto esempio si ha un' alliterazione che io chiamo « per cesure »: la frase, magica frase che tutti ricordano con predilezione fra le altre del *Lohengrin*, comincia e finisce con la stessa nota dominante (e qui è davvero la « dominante » del tono) e di maggior durata delle altre e, di più, sollevata a maggior vigore di espressione dall'*ictus* della battuta tanto al principio che alla fine della frase. Non occorre dire che un'alliterazione musicale va considerata non solo in sè stessa, ma in relazione all'importanza che essa viene ad assumere nello sviluppo tematico della composizione, e che, un tema alliterativo essendo più facilmente di ogni altro riconoscibile e memorabile, l'alliterazione è frequente nella musica « complessa », come nelle fughe o in quella così detta « suggestiva » e che si propone, oserei dire, a preferenza di ogni altra musica, di circoscrivere il nostro spirito entro una ristretta regione del sentimento e del pensiero, ma esaltandone il « tono » e l'attività.

Si pensi a quel sèguito di mirabili alliterazioni costituenti il tema dell'*Allegretto* della 7ª Sinfonia, tema affidato alla velata voce persuasiva delle viole, e dove tutti gli emistichi sono alliterativi — i primi alliterativi per cesure — e l'alliterazione è data in ciascun membro dalla ripetizione della stessa nota senza note intermedie.

In questo sublime *Allegretto* è alliterale, di più, anche il controcanto che, scandito dalle viole e dai violoncelli, accompagna la ripresa del tema precedente fatta dai secondi violini alla battuta 25ª.

A questo punto mi si domanderà se io considero come alliterativa la semplice ripetizione di una sola nota. Rispondo che evidentemente essa è il fenomeno « limite » al quale tende la alliterazione, intesa come il ricorrere espressivo di una nota in mezzo ad altre. Di più questa ripetizione di una sola nota avviene più frequentemente per le note caratteristiche della tonalità e queste sono le sole ammesse alla funzione di pedale; e il pedale, se si vuole, è il limite al quale tende la ripercussione ad intervalli infinitesimi di una nota unica. Nè un nuovo d'Alembert potrebbe rimproverarci, come matematico e come filosofo, di abusare della matematica in questioni di estetica musicale, perchè di essa ci serviamo solo per lumeggiare e per definire « per analogia ».

Poichè cade in acconcio, noto che l'alliterazione doppia, di due note alternantisi, ha per fenomeno limite il tremolo fra note lontane e il trillo fra note distanti di tono o di semitono e che il pedale doppio è « il limite » del tremolo. Ritornando alla ripetizione insistente di una stessa nota, osservo che essa non ha il corrispondente fenomeno nella metrica poetica, cioè la ripetizione di una stessa vocale o sillaba, ma ciò importa poco: noi dobbiamo ragionare dell'alliterazione musicale con criteri di tecnica e di psicologia puramente musicali. Allora io affermo non potersi parlare di vera alliterazione musicale se non in quanto la nota unica ribattuta abbia un valore psichico deciso e dominante, se priva o quasi priva di sostegno armonico; ovvero sia una nel vario cioè colorita con varietà, non immutata di espressione a traverso il tema, se questo è sostenuto da armonie, cioè se è un tema « armonico ».

Nel caso dell'*Allegretto* della 7ª Sinfonia or ora citato, il tema non può essere isolato dal sostegno armonico senza che esso abbia a perdere della sua individualità espressiva e, poichè gli accordi adoperati ne variano il colore, il *mi* della prima battuta non resta, per l'orecchio, identico agli altri, anche perchè questi sono alternatamente tenuti, staccati e legato-staccati; e si può parlare di alliterazione musicale psichicamente determinata — avente una singolarità espressiva. Aggiungo il tema dell'*Andante* della Sonata Op. 57 (Ap-

passionata) la struttura del quale è analoga a quella del precedente; e non minore è la bellezza artistica.

BEETHOVEN. Op. 57.

I lettori mi concedano di illustrare brevemente le varie specie di alliterazione che si possono avere con la ripetizione di una stessa nota quando questa non sia parte di un tema « armonico » ma costituisca un tema melodico. In tal caso si tratta dello schema metrico della battuta o di un disegno ritmico colorito con una sola nota, « monocromatico » cioè, e non avente per sè solo una vita melodica definita. Essa è frequente nel « parlato » ritmico sia antico che moderno come, nell'opera *Carmen*, il *sol* ripetuto nelle parole: « No, tu non m'ami, No, Chè se amassi tu » dove è particolarmente significativo come espressione dell'insistente fascino dell'ammaliatrice e, di più, è sottolineato dall'assidua figura ritmica monocromatica (anch'essa di *sol*) ripetuta su varie ottave e costituente un'alliterazione ritmica.

Anche nel secondo *lied* del ciclo *An die fernte Geliebte* del Beethoven il *sol* ripetuto, su un disegno ritmico quasi costante, per ventisette battute, esprime la pace interiore ed esteriore che è la condizione prima della felicità. In questi due casi, e in altri analoghi, io parlerei volentieri di alliterazione monocromatica « simbolica » perchè intesa ad adombrare una vera e propria imagine psichica saliente e determinante, alliterazione che ha come fenomeno analogo l'uso simbolico dei pedali (V. Esempio dello Schumann, N. 1) e del trillo, come nella romanza della stella del *Tannhäuser*, citata, insieme agli altri esempi, dal Combarieu, ma per uno scopo critico affatto differente dal mio.

Talvolta un breve tema monocromatico acquista una netta vita melodica solo in quanto, ripetuto su altri gradi — cioè sviluppato per spostamento e spesso con lievi modificazioni per necessità di canto — viene a dover essere considerato come lo spunto, l'elemento generatore, di una melodia come nelle romanze: « Spirto gentil » della *Favorita* e « Una furtiva lagrima » dell'*Elisir d'amore*.

Nella quale romanza, deliziosamente semplice ed espressiva, osservo anche un'alliterazione ritmica (l'« eco » che tutti i compositori conoscono) nelle battute seconda e quarta. Noto poi che anche l'alliterazione ritmica ha, come la melodica, il suo fenomeno « limite »: quello delle sequenze (Es. Beethoven, op. 12, N. 2) e modi analoghi.

BEETHOVEN. Op. 12, n. 2.

Uno spunto ritmico ripetuto più volte può infatti generare una melodia intera come nel primo tema dell'*Ouverture Coriolano* di Beethoven.

Generazione, questa, che un caso di ellissi melodica rende poco evidente a tutta prima: ed io ho aggiunto tra parentesi le note che l'orecchio mio suppone necessarie al compimento delle battute. In

questo tema inoltre si notano delle alliterazioni melodiche semplici ma molto belle.

Un ritmo monocromatico talvolta non è altro che lo schema di una frase già apparsa nella composizione musicale, cioè serve all'« imitazione ritmica » già studiata dal Villanis nel caso del tema di Hunding nella *Walchiria*, là dove esso è ripercosso dai timpani; sotto questa forma singolare la nota ripetuta non costituisce alliterazione; l'imitazione ritmica non appartiene al nostro tema di ricerche.

Ma vi ha un altro caso singolare e non raro nei « temi » wagneriani: quello nel quale un tema monocromatico costituisce una « onomatopeia » musicale. In questo caso si può parlare di « alliterazione onomatopeica musicale »; di più essa ha il suo pieno riscontro nell'alliterazione onomatopeica poetica. Ecco, come esempio, il tema della fucina (*Oro del Reno*).

Tema della fucina *(Oro del Reno)*.

Si noti: questa onomatopeia si trasforma in un vero e proprio tema alliterativo, cioè acquista una individualità melodica, oltre che ritmica, solo quando il Wagner lo vuol rendere, da impersonale e onomatopeico, tema simbolico di persone, cioè il tema dei *Nibelunghi*.

Tema dei Nibelunghi *(Oro del Reno)*.

Meditata, questa trasformazione, perchè sappiamo tutti quanto il Wagner fosse industre dialettico, acuto psicologo della musica e sottile artefice nella costruzione e nella concatenazione genetica dei suoi *leit-motiven*. Ad imprimere al tema questo accrescimento e questa singolarità di vita basta il passaggio della nota iniziale a traverso due altre note vicine; vi concorre anche la maggiore agilità che gli viene dal tempo dispari e vi contribuisce anche, ma molto meno, il cangiamento di tonalità.

Riassumendo, vediamo che la maggior parte delle alliterazioni forti osservate, monocromatiche o no, avvengono sulle note caratteristiche

della tonalità. A questo punto occorre prevedere una obbiezione. Si sa che le note caratteristiche della tonalità (prima, terza e quinta) costituiscono la cadenza, la semicadenza e il quarto di cadenza e dividono il discorso musicale in strofe, versi e membri. Ma l'alliterazione avviene solo quando la nota costituente cadenza, semicadenza o quarto di cadenza « incomincia e finisce » il brano melodico, come in: « Mai devi domandarmi » del *Lohengrin*. Ma sarebbe poi tanto ardito parlare, riguardo a queste divisioni del periodo musicale, di alliterazione per « analogia armonica » (per così dire) di una tonica iniziale con una terza o una quinta finale e simili, considerando quelle note « affini come personalità espressiva » perchè costituenti l'entità armonica fondamentale della tonalità: l'accordo perfetto? Io lascio la questione insoluta, come appartenente ad un campo della psicologia musicale che sinora è stato poco esplorato e riconosciuto anche dallo stesso Dauriac (1).

Le note caratteristiche della tonalità formano altre alliterazioni interne o deboli, specialmente se la melodia si svolga entro un intervallo ristretto, poichè esse sono le « note attrattive » dei disegni melodici, quelle sulle quali risolvono le altre note vicine. Ma queste alliterazioni deboli sono le meno caratteristiche, le meno « espressive » e non sono davvero da paragonare a quelle potenti del brano dello Schumann da noi riportato. Leggete la cavatina di *Norma* al principio dell'atto secondo: « Teneri figli »; al brano: « delizia mia » troverete una ripetizione alliterativa della seconda del tono *mi*, potentemente espressiva e la alliterazione di *fa*, nota sulla quale il *mi* risolve ogni volta, alliterazione debole per sè stessa e debolissima al paragone dell'altra.

Norma.

Vi hanno alliterazioni interessanti per la loro origine, perchè derivate da artifici tecnici particolari: la distensione di accordi in arpeggi può darne di bellissime, come nel famoso primo preludio di

(1) Vedi L. Dauriac, *L'Ésprit Musical*. Paris. Alcan, 1904.

Bach, noto ai lettori anche per la « meditazione musicale » che inspirò al Gounod. Gli arpeggi di accompagnamento delle melodie del vecchio repertorio sono per ciò alliterativi per sè stessi, ma spetta all'arte del musicista di mettere in rilievo questo carattere di alliterazione, di renderlo espressivo, cioè. Si legga il Notturno, op. 27, N. 1, di Chopin, nel quale l'alliterazione del *do* (che è quasi un pedale) è debole per posizione, ma singolare per la « gravità » della nota e prepara al canto alliterale che segue una grigia atmosfera di mestizia ansiosa. Mi ricordo ora di un altro arpeggio e celebre, di più: quello che con la sua ripetizione per spostamento costituisce il tema dell'Ondeggiamento (*Oro del Reno*, *Crepuscolo degli Dei*, ecc.).

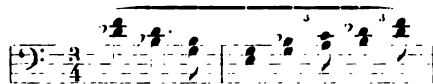
Tema dall'ondeggiamento (Prologo del *Crepuscolo degli Dei*).

In questo arpeggio è caratteristico l'intervallo ultimo, semitonale, che si ripete per alliterazione debole lungo il tema. Questa alliterazione di intervallo melodico è piena di tale vaghezza di colore che il Wagner ne fu affascinato al punto da non avere orrore di ripetere quello che aveva prima di lui trovato e sfruttato, nell'*Ouverture* di *La Bella Melusina*, il Mendelssohn — il « vuoto assoluto » — del quale lo faceva fremere.

MENDELSSOHN. Ouverture di *La Bella Melusina*.

Commento volentieri con le parole di un acuto e delicato critico francese, Jean Hubert: « C'est d'ailleurs une revanche des maitres que Wagner a le plus maltraités que de s'être imposés à son souvenir ».

Mi resta soltanto da accennare all'alliterazione di note cromatiche. Riporto come esempio la successione di terze che costituisce il tema dell'*Anello*.

Tema dell'Anello *(Oro del Reno)*.

A proposito di questo tema che fece penare qualche esegeta della metafisica musicale (mi si passi l'espressione) del Wagner si lasci che io mi riposi, lasciando sbizzarrire la mia fantasia in una interpretazione originale.

L'ultima terza *re ♭ fa* è l'eco debolissima della prima: esprime per ciò come un accostarsi « al limite » al punto di partenza, rappresenta il combaciare di due estremi, il chiudersi dell'anello.

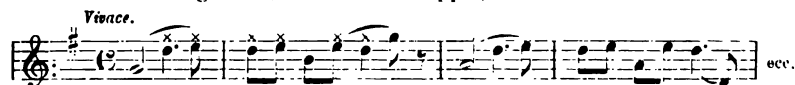
Quell'eco debole dà un' impressione di convergenza, rispetto alla prima terza; mentre se l'eco (alliterazione) fosse forte cioè, poniamo, sul primo tempo della terza battuta, non si avrebbe questa impressione di convergenza, di pensiero musicale concluso, ravvolto in sè stesso.

L'ultima terza, se fosse forte, potrebbe paragonarsi all'ultimo atomo di una catena chimica avente ancora qualche valenza libera da saturare. Con la terza debole, invece, si ha un'unione ciclica di atomi musicali, un vero anello musicale. L'imagine poi è avvalorata dal fatto della disposizione all'ingrosso simmetrica, intorno alla terza più bassa, delle altre digradanti verso i suoni più acuti e costituenti coppia per coppia alliterazioni deboli. La simmetria tuttavia è turbata dalla terza *la do* introdotta, io credo, precisamente a turbare deliberatamente ritmo e simmetria in un tema che è di già « grigio » armonicamente e che deve costituire il simbolo musicale della torbida e malefica influenza dell'Anello della Dominazione sui Destini degli Uomini.

Questo può aver pensato il Wagner costruendo il suo tema, con la sua costante preoccupazione metafisica schopenhaueriana. Il lettore dia alla mia interpretazione il valore che egli crede; io mi auguro soltanto che egli si sia divertito a leggerla quanto io ad immaginarla.

L'alliterazione musicale non è caratteristica solo della nostra musica europea, perchè è fenomeno inerente alla struttura della gamma e del discorso melodico; ed io ricordo che le melodie orientali, spazianti fra la prima e la quinta dei nostri toni, di solito insistono sulla seconda del tono, specialmente poi prima di conchiudere. Abbiamo già visti parecchi esempi di alliterazioni della seconda del tono o sopratonica ed ora ritroviamo questa alliterazione che abbiamo sempre notato come molto espressiva (*Kreisleriana*, *Patetica*, *Norma*, ecc.) nelle melodie su gamma ristretta come le orientali: chi conosce l'importanza che ha acquistata nell'armonia moderna la « sopratonica » come elemento generatore di accordi, si dà ragione facilmente della preponderanza della sopratonica anche nel discorso melodico e nella alliterazione melodica.

L'alliterazione è necessariamente più frequente quanto più ristretto è l'intervallo melodico scelto o quanto più limitata è la gamma (gamma scozzese, brettone, ecc.) più piccolo essendo il numero delle note a disposizione del compositore; nessun esempio posso addurne, mancando del materiale melodico occorrente.

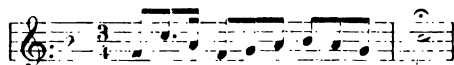
L'alliterazione musicale è frequentissima nella musica delle opere comiche, nelle canzoni popolari, specialmente nella sua forma più ingenua e sulle note caratteristiche o sulla seconda del tono; l'ho notata anche in alcune trascrizioni di canzoni cinesi (gamma di cinque suoni), mongoliche e indù e, cosa notevole, in un brano trascritto dell'*Inno ad Apollo*, ammettendo che esso sia autentico. Riporto due brani di canzoni mongoliche ricche di « eco » giocondo e campestre e poche battute dell'*Inno ad Apollo*, di una lucida serenità ieratica.

Inno ad Apollo.

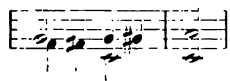
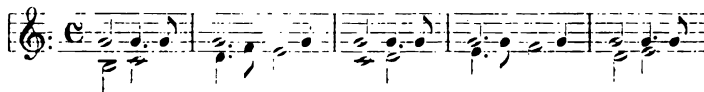
Anche nell'infanzia dell'arte l'alliterazione musicale si mostra, dunque, ed io sono indotto a pensare che l'uso dell'alliterazione melodica, di quella di intervallo e forse anche di quella ritmica (eco e modi analoghi) costituisse uno dei caratteri salienti, una delle squisitezze melodiche della musica dei cori e delle odi greche, specialmente di quelle a ritmo lento; tanto più che essa è caratteristica, specialmente sulla sopratonica, della musica orientale e che dagli Asiatici i Greci derivarono l'arte loro.

Nulla di avventato nella mia ipotesi, da che, secondo l'opinione di B. Jullien, l'idea di « modo » presso i Greci corrispondeva non solo all'idea di una gamma « sui generis » e di un certo *diapason* ma anche ad una categoria di sfumature, di « forte » e di « piano », a movimenti vivi o lenti e forse, infine, ad arie particolari di diversi popoli, come oggi abbiamo le siciliane, le polacche, le tirolesi. Non è possibile, allora, che particolari alliterazioni costituissero una delle caratteristiche di determinati « modi » così come vedemmo essere l'alliterazione sulla seconda del tono caratteristica delle melodie orientali?

Forse l'arte greca conosceva artifici melodici delicatissimi e ignoti a noi; forse la elegante elasticità della loro melodia animata da ritmi decisi e svariatissimi, martellata dall'alliterazione, poteva interamente appagare il loro spirito musicale al punto che essi non sentirono il bisogno di sforzare un'arte ritmico-melodica, semplice ma ricca e perfetta, nel senso dell'armonia cioè della sovrapposizione o giustaposizione di melodie, mentre pur conoscevano le consonanze e le dissonanze. Ed era naturale invece che cominciassero a sorgere il discanto, e poi a grado a grado il contrapunto e la scienza armonica, nel Medio-Evo, in un'epoca nella quale l'arte del ritmo era scaduta e il canto fermo dominava le anime e le fantasie dei credenti, ma

non appagava di certo la delicata sensitività dei musicisti. Non è significativo, a proposito di ciò, che nelle opere del Wagner, il quale fece uso così serrato ed espressivo dell'alliterazione poetica nei poemi della Tetralogia, sia frequentissimo l'uso di alliterazioni musicali? Il tema del Desiderio del Viaggio, il Grido del fanciullo nella foresta, il tema onomatopeico dei Giganti, il tema del Drago, lo spunto del Lamento delle Figlie del Reno, il tema del Viaggio del Viandante, ecco alcuni splendidi esempi delle alliterazioni fin qui osservate e non i soli della Tetralogia.

Tema del grido del fanciullo della foresta *(Siegfried)*.

Nel Grido del fanciullo della Foresta i due *do* segnati fanno una alliterazione « per eco » che è singolarmente espressiva e appropriata: un'alliterazione analoga si riscontra in una parte del tema dell'Uccellino, che è prossima parente del precedente e domina, si noti bene, tutta la seconda metà del secondo atto del *Siegfried*. Nel tema del Viaggio del Viandante l'alliterazione del *sol* quasi pedale non esprime potentemente la monotonia e l'assidua cura del Viaggio di Wotan?

Tema del Viandante.

Io non dubito che le due alliterazioni: la musicale e la poetica non si debbano, nel colosso di Lipsia, ad una stessa tendenza della sua psiche squisitamente sensitiva, materiata di suoni e di ritmi. Ebbero mai le singole note e i singoli accordi tanta individualità espressiva quanta ne acquistarono nella Tetralogia, avvivate da idee poetiche o da concetti filosofici e animate dal genio del Wagner? Gli elementi musicali non furono per virtù e volontà sua creature

viventi di vita singola e propria, ma intese a costituire con le loro mille vite quella Vita Unica, quella Volontà che lo Schopenauer voleva Anima del Mondo e imaginava esprimesse la Musica? Nella Tetralogia esse ne dànno davvero l'illusione e, se la metafisica musicale dello Schopenauer non ci avesse donato di riverbero null'altro che questa illusione, essa avrebbe sempre diritto alla simpatia riconoscente degli artisti; al filosofo estetico l'aspra cura della critica.

A proposito dell'entità di ogni singolo elemento musicale un'ultima osservazione prima di conchiudere. Ci sono veramente fra le note della gamma (cromatica si intende) alcune note che riescano particolarmente ad imporsi all'orecchio o che più facilmente ricorrano alla memoria? Un tedesco, Scheffner, nel 1846, assicurava che nella Chiesa di Dresda il *la* ♭, il *mi*, il *sol* e il *sol* ♯ avevano più eco e « commovevano » di più delle altre: ecco due osservazioni, fisica l'una, psicologica l'altra e avvalorante la questione che io propongo. La quale può darsi sia stata già trattata e forse anche risolta dal professore Stumpf nelle sue ricerche di Acustica psicologica, ma io non conosco questi lavori se non frammentariamente e per via indiretta.

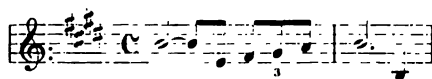
Tale questione poi non esorbita dal mio studio sull'alliterazione musicale; infatti ove alcune note fossero singolarmente « impressive » — e ciò indipendentemente dal temperamento dell'ascoltatore — le alliterazioni con quelle note riescirebbero particolarmente efficaci.

Concludo, finalmente. L'alliterazione musicale esiste dunque ed ora che essa è stata definita e, per sommi capi, studiata, anche gli inesperti della musica potranno osservare al prof. Garlanda che è inesatta la definizione di « contrapunto poetico » data da lui alla « tecnica » dell'alliterazione poetica. Ma gli esperti di musica, anche senza conoscere l'alliterazione musicale, avevano certamente intuita l'inesattezza dell'analogia. Di più non è esatto, io credo, paragonare le alliterazioni ai « timbri » musicali — il geniale professore perdoni alla mia giovanile audacia questa seconda cortese osservazione. Intendiamoci: io so bene che il Brunetière mise di moda una dozzina di anni fa certi mirabolanti procedimenti critici sino a parlare « De l'orchestration des thèmes lyriques par Victor Hugo », ma so anche che nessun critico vorrà seguirlo su questa via di confusionismo

estetico e che lo stesso prof. Garlanda non ha voluto far questo Nello stesso modo, io non ho inteso valermi, nel presente studio, dello stesso procedimento improprio e sgradevole che consiste nello spiegare un'arte per mezzo di un'altra arte. Perchè io ho preso ad imprestito dalla metrica poetica la parola alliterazione in mancanza di una parola più acconcia a battezzare un fenomeno musicale che col poetico presenta analogia tecnica e affinità espressiva; ma ho poi definito il fenomeno per sè stesso e con criteri e leggi puramente musicali. Ma io voglio solo dire al prof. Garlanda che, come non è possibile definire chiaramente che cosa il Brunetière abbia voluto intendere per « Orchestration des thèmes lyriques », così non è possibile definire l'analogia che corre fra i timbri degli strumenti o delle voci e le varie sonorità alliterali; perchè in poesia non v'ha nulla che possa, per analogia, accostarsi all'orchestra o alla tecnica polivoca. Pensi il Garlanda se non sia più spontaneo, a proposito delle alliterazioni poetiche, parlare « per analogia » di « tonalità » che esse determinano: chi ha orecchio musicale e sa qualche cosa di musica comprende subito che cosa voglia dire un verso, allitterativo o no, duro di tono, cupo o squillante, di modo maggiore, di modo minore. E i musicisti sanno, di più, che le tonalità hanno una loro psicologia particolare e ve ne hanno di decisamente tristi (*la minore*), di nettamente gioconde (*mi maggiore*), di dolci, carezzevoli (*la*♭ *maggiore*). Tutti, io credo, intenderebbero subito che cosa si vuol dire affermando che la tonalità di « E caddi come corpo morto cade » è diversa da quella di « Poscia più che il dolor potè il digiuno ». Qualcuno più fantasioso direbbe, secondo gli suggerirebbe il suo temperamento musicale, che la prima è chiusa e cupa come, poniamo, la tonalità di *sol ♯ minore* in musica e la seconda è aspra e violenta come, ad esempio, la tonalità di *do minore.*

Al Garlanda io sono grato per l'importanza che la sua scoperta metrica ha dato alle mie indagini musicali, da tempo avviate ma illuminate di qualche luce dalle sue, e però io sono lieto di potermi rallegrare con lui di una sua acuta osservazione. Questa: che la alliterazione fra la prima sillaba tonica e l'ultima, tonica anch'essa, del verso, leghi il verso stesso in una sola e salda frase musicale. È giustissimo, e l'alliterazione musicale « per cesure », come in « Mai devi domandarmi » o come nella « Melodia della pace » del *Sieg-*

fried è il riscontro musicale di quella particolare alliterazione poetica.

Melodia della Pace *(Siegfried)*.

I contributi critici del Garlanda e miei mi pare facciano vedere un po' più chiaro in quella che può dirsi la fraternità del linguaggio e della musica per quello che è contenuto sonoro, lasciando, per ora, da parte ogni teorica sull'origine della musica ed ogni controversia estetica sulla musica come linguaggio, per non badare che all'elemento fonico.

Si pensi a questa parole del Saint-Saëns (*Harmonie et Mélodie*): « En entendant dire de beaux vers, il m'est arrivé souvent d'y surprendre un air que j'aurais pu noter », e si osservi che, come un verso alliterativo tende ad essere pronunziato su una sola nota musicale o su più note vicine — richiamando la condizione essenziale dell'alliterazione musicale (nella sua forma più significativa), la ristretta estensione dell'intervallo nel quale si svolge la melodia — così l'alliterazione musicale ha per effetto di conferire alla melodia una virtù persuasiva « come di parola detta »; tanto che essa ricorre più frequentemente e con maggior vigore espressivo nella musica del Wagner, dello Schumann e del Beethoven, che sono gli autori dei quali la musica sembra più deliberatamente e persuasivamente « parlante ».

In principio del mio studio tentai descrivere l'effetto che fa sull'animo nostro una nota alliterale di una melodia fortemente espressiva ed accennai che l'alliterazione ha per effetto di imprimere singolarmente nella memoria la nota alliterale e con essa la melodia che la contiene (1); anche l'alliterazione poetica ha lo stesso

(1) Noto che dei declamati melodici del *Siegfried*, le parti che sino dalla prima sera si impressero nella memoria mia e di altri furono alcuni brevi spunti alliterali come, nella scena della Foresta, alle parole di Siegfried: " Di cervia al par ", " Debbon le madri umane ", " Augellino non so ben riuscir " ed altrove. Accenno poi che nei " modi " gregoriani l'alliterazione ha un valore mnemonico importante e caratteristico.

effetto: ambedue dopo aver dominato musicalmente lo spirito dell'inventore vengono a dominare quello dell'ascoltatore.

Alliterazione musicale e alliterazione poetica sono dunque espressioni diverse di una stessa tendenza psichica che occorrerebbe interpretare e studiare anche nelle sue relazioni con l'Estetica, come occorrerebbe scrutare se alliterazioni, nel senso di « ripetizioni espressive e discontinue dell'elementare », possano riscontrarsi nelle altre arti. L'unità del fatto estetico, la convinzione che l'alliterazione risponda ad un fatto psichico elementare, mi inducono a credere di sì; alcune osservazioni particolari mi convincono a dirittura. Ma altri, di me più competente, vorrà ritornare sull'argomento riguardo alle altre arti.

Io vorrei sperare che l'esame psicologico e insieme, per quanto è possibile, obbiettivo, morfologico, dei modi di espressione comuni alle varie arti e di quelli peculiari di ciascun'arte, potesse condurci innanzi nella conoscenza del meccanismo del fatto estetico e che nelle relazioni tra Psicologia ed Estetica si trovassero i fondamenti che occorrono a stabilire un'Estetica scientifica modernamente intesa.

FAUSTO TORREFRANCA.

RECENSIONI

Storia.

L. LANDUCCI, Per le tradizioni musicali lucchesi. Cenni storici e commento del *Motu-Proprio* di Pio X. — Lucca, 1906. A. Marchi.

I *Cenni storici* sull'arte musicale in Lucca costituiscono la parte più importante del volume, specialmente per ciò che riguarda i tempi antichi. Vi si ricordano: trattatisti, quali Guglielmo Roffredi (XII secolo), storico e scienziato di molto valore e notevolissimo per l'epoca in cui scrisse di matematica e di musica, ed il monaco Hoctoby, inglese (XV), che dimorò lungamente a Lucca, chiamatovi dai canonici di S. Martino ad esercitarvi le funzioni di *Magiscolo* (maestro di canto fermo e di canto figurato); insegnanti di musica sacra anteriori al X secolo (Teudaldo, Deusdede, Osprando, Tamperto, Gausperto, ecc.); moltissimi cantori dalla stessa epoca fino ai nostri giorni: e vari organisti (Matteo di Siena verso la fine del trecento e Angelo Chelini in principio del quattrocento, ai quali seguirono Matteo da Prato, Lorenzo e Domenico Degli Organi, Cristoforo Turrettini, Giorgio di Giraldo di Alemagna, Domenico da Venezia, ecc., fino a che verso la fine del cinquecento vi troviamo quel Giuseppe Guami, noto come eccellente compositore di musica da chiesa, di madrigali e di canzonette). Vi sono pure interessanti notizie riguardo gli strumentisti (trombetti, tamburini, timpanisti, pipharini, ecc.) che il Comune stipendiava per solennità civili e divertimenti popolari, o chiamava per lauta mercede *ad honorare* feste religiose, fra le quali primeggiavano quelle di S. Croce; e così pure è fatta menzione di quei suonatori che introdussero nuovi stromenti (violini, fagotti, cornetti, tiorbe, ecc.) nella musica lucchese.

Tutto questo è forse un po' confuso e slegato, ma lascia scorgere l'attento studio con cui l'Autore seppe trovare il materiale per riassumere in un quadro completo la storia dell'arte musicale nel suo paese.

Nel capitolo *Decadenza e polemiche* il Landucci parla della opposizione che ebbe ad incontrare in Lucca la riforma della musica sacra promossa da Pio X, perchè la si volle interpretare in senso molto restrittivo come ritorno al canto gregoriano ed alla polifonia palestriniana. E allora egli prende ad esaminare sottilmente il *Motu-Proprio* per concludere che esso non mette ostacolo al gusto musicale della cittadinanza lucchese, che « vuole di nuovo la sua bella « musica sacra tradizionale a piena orchestra e le sue stupende « musiche a doppio coro della S. Croce ». O. C.

A. e L. RAGGI, Il Teatro Comunale di Cesena. Memorie cronologiche (1500-1905). — Cesena, 1906, G. Vignuzzi.

Questa monografia apporta nuovo materiale per la storia del teatro in Italia. Povera di documenti circa il periodo antico, frammentata nella cronologia fin oltre il primo quarto del secolo scorso, essa raccoglie ogni minuzia concernente gli spettacoli e i trattenimenti dati nel vecchio (1829-1846) e nel nuovo (1846-1905) Teatro Comunale di Cesena. Molte illustrazioni, bene adatte, adornano il volume, ma non valgono a togliergli la pesantezza inerente a pubblicazioni di tal genere, pesantezza spiccatissima nel lavoro dei signori Raggi, che è molto scarso di notizie interessanti fuori dell'ambiente locale. O. C.

L. LANDUCCI, Carlo Angeloni (Cronistoria). — Lucca, 1905. A. Marchi.

Molto degnamente sono raccolte in queste pagine memorie sulla vita e sulle opere di Carlo Angeloni, lucchese (16 luglio 1834 - 13 gennaio 1901), che fu dotto e fecondo compositore specialmente nel genere sacro. Vissuto sempre entro l'angusta cerchia delle mura native, egli non salì a grande fama perchè il fato contrario gli attraversò sempre la via. Insegnante di composizione e di canto, dalla sua scuola emersero maestri ed artisti di vaglia — tra i primi citerò Giacomo Puccini ed Alfredo Catalani e tra i secondi il baritono Casini.

Il signor Landucci scrive di lui con entusiasmo, dilungandosi forse un po' troppo in dettagli che non valgono a far risaltare i meriti reali del musicista. Noto pure che sarebbe stato più opportuno non occupare quasi la metà del libro col racconto minuzioso della lunga lotta che ebbero a sostenere gli ammiratori del maestro

per riuscire ad erigergli un monumento nella città che egli aveva tanto onorato colle sue opere. Carità di patria esigeva che fosse ricordata soltanto la solenne manifestazione di stima tributata al valente e troppo modesto compositore quando il 4 giugno 1905 si scoprì nella Piazza della Magione a Lucca il busto di lui, col plauso delle più eminenti illustrazioni dell'arte musicale italiana. O. C.

A. SOUBIES, ***Histoire de la musique. Iles Britanniques. XVIII e XIX siècles.*** In-18° — Paris. Lib. des Bibliophiles.

Gli storici inglesi che si occupano di cose musicali considerano generalmente il secolo XVIII come un periodo « prosaico » e povero a segno da non presentare nel suo insieme che un interesse assai meschino. L'autore di questo volume giudica invece che lo studio della cultura musicale inglese in questo periodo di povertà, offre tuttavia materia ad osservazioni curiose ed a particolari degni di nota.

A dire il vero questo interesse è puramente riflesso in quanto deriva più che altro dall'influenza che musici stranieri esercitarono sull'arte nazionale, e dall'infiltrazione del gusto italiano e tedesco che talora parve pervadere ogni elemento di musicale cultura.

Avvenimento nazionale interessante in questo secolo è l'apparizione della *glee*, specie di madrigale, ma con caratteri particolari. L'ufficio della musica del secolo XIX non è molto dissimile da quello che abbiamo visto nel secolo precedente, il movimento d'invenzione continua scarso e poco originale, tuttavia non mancano alcuni compositori degni di nota, e la cultura musicale si sviluppa sotto tutte le forme e con intenti di serietà e di coscienza artistica. In questo periodo noi siamo debitori agli Inglesi di numerose opere sulla teoria, sulla storia, sull'acustica musicale, che formano la solida base della letteratura posteriore. B.

H. LEICHTENTRITT, ***Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten.*** — Berlin, 1907. Bard, Marquardt und C°.

La musica famigliare tedesca è delle poche che valga la pena di conoscere, e negli esempi esposti dal Leichtentritt, noi abbiamo un'idea di quella musica di sentimento sano ed ingenuo che per la casa fu composta in Germania dal sec. XV al XVIII, il periodo in cui massimamente fiorì questa specie d'arte.

Molte note illustrative accompagnano questa pubblicazione, la quale dimostra qual buon sentimento d'arte possono avere gli stessi amatori e dilettanti quando a loro sian favorevoli l'ambiente e le circostanze. L. TH.

HEINZ HESS, Die Opern Alessandro Stradellas. Pubblikationen der *Internationale Musikgesellschaft.* — Leipzig, 1906, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Storicamente la posizione di Alessandro Stradella non è tale, che dallo studio delle opere di lui una luce particolare possa venirne sullo sviluppo del dramma musicale. Però la sua personalità, come artefice del suono, è abbastanza fuori del comune, perchè non debba tenersi in conto il contributo che essa reca a una modificazione di forme risultata in sul finire del secolo XVII, quando l'opera aveva in tutto perduto fin gli ultimi segni dello stile, della verità, dell'altezza tragica conquistata nel riflesso dell'antico drama.

In questo passaggio molto rinvennero la pratica, la convenzione e l'effetto di disgregazione musicale, per cui l'opera ebbe tanta vita e così diversamente esplicata nel secolo XVIII, e uno degli operatori più geniali di questo effetto fu certamente Alessandro Stradella. Nell'intento di rilevare le proprietà formali che vi si accompagnano, l' Hess ha indagato con molto senso critico e con penetrazione dello stato dell'arte musicale scenica i modi melodici, armonici ed orchestrali, onde l'espressione, lo stile, il sentire speciale dell' artista si affermano, e questo è quanto di più notevole e maggiormente sicuro si contiene nella presente monografia.

L. TH.

WILH. JOSEPH v. WASIELEWSKI, Robert Schumann. — Leipzig, 1906, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Chi non conosce il bel volume del Wasielewski sullo Schumann? Esso contiene a un di presso tutto ciò che si va adoperando quando si vuol parlare dell'artefice che operò, pel romanticismo e la trasformazione del sentimento musicale, più di quel che in generale si vegga.

Questa edizione (la quarta) è stata riveduta e contiene anche aggiunte notevoli. In sostanza però l'opera è sempre più quella del narratore e del psicologo che del critico.

Schumann è troppo geniale artista, nel limite del suo fine idioma sentimentale, nella visione del suo bel paesaggio triste e ridente, perchè la critica d'oggi esperimentale e positiva non debba prendersi cura di un caso così interessante. E lo merita l'artista e la nostra coltura, che può apprendere più da questi strani incidenti nel succedersi delle fasi evolutive di un'arte, che da molte altre e solide apparizioni della grandezza artistica. In ogni modo, per le ricerche sulla vita dell'uomo e dell'artista, oggi i documenti s'accrescono e si diffondono. E tra le fonti alle quali gioverà ricorrere per le basi degli studi critici, il volume del Wasielewski sarà indubbiamente da ricercarsi come una delle più attendibili e sicure.

L. TH.

Critica.

G. MAGRINI, *Espressione ed interpretazione della musica.* — Milano. Ulrico Hoepli.

Un bellissimo libro scritto con chiarezza e vivacità. L'A. dà opportune norme generali sull'interpretazione, sul ritmo, sul movimento, sul colorito e sull'accentuazione. Opportune citazioni musicali servono ad illustrare le teorie esposte in forma assai popolaae e pratica. S.

FELIX WEINGARTNER, *Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens.* — Leipzig, 1906, Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.

Il Weingartner ha avuto un'idea savia e generosa, quella di pubblicare i risultati delle sue esperienze quale direttore d'orchestra in proposito all'esecuzione delle sinfonie di Beethoven.

Egli premette che il segreto dell'arte del dirigere è lo *stile* e che una delle condizioni fondamentali dello stile è la chiarezza. Le sinfonie di Beethoven, non sempre in tutto sono chiarissime, perchè in alcune parti l'istrumentazione non ha potuto completamente seguire, realizzare il pensiero di Beethoven. Certi strumenti d'orchestra, corni e trombe, nel limite delle loro possibilità tecniche, ai tempi di Beethoven non potevano che malamente riprodurre le intenzioni del maestro, le quali sorpassavano di gran lunga i mezzi di cui egli così disponeva. Per uno speciale *accordo* quegli strumenti non avevano il suono: essi ancora dovevano interrompere la linea melodica ad essi affidata per suonare esclusivamente note armoniche o fare pausa. Di altre conseguenze di questo cattivo stato di cose io non parlo: tutti più o meno le conoscono.

Il Weingartner pensa che nelle partiture di Beethoven, senza propriamente alterare l'istrumentazione, qualche ritocco non faccia male a scopo di maggiore chiarezza, e ne propone parecchi per ognuna delle sinfonie. Sono ritocchi e rinforzi di diversa specie. Egli perciò rimanda il direttore d'orchestra alle partiture e alle pagine corrispondenti ai luoghi o passi che egli intende siano riveduti da un'interpretazione usata con criterio e discrezione.

L. TH.

HERMANN KRETZSCHMAR, *Musikalische Zeitfragen.* Leipzig. C. F. Peters.

Le questioni musicali dell'epoca sono pel Kretzschmar prevalentemente di indole educativa, e qui egli porta il contributo della sua grande coscienza ed esperienza. Egli ragiona sull'utilità della musica e sopra i suoi pericoli, sull'istruzione musicale nelle scuole popolari, a proposito della quale propone alcune riforme assai op-

portune. E sull'insegnamento si diffonde notando le differenze fra l'insegnamento privato e pubblico e soffermandosi a quello ben noto che s'impartisce nelle Università tedesche.

Al Kretzschmar, che della pedagogia musicale ha fatto un apostolato, riesce ancora benissimo l'indicare come e per quali vie si possa spingere la cultura, per fare dei musicisti veri uomini d'arte, come d'altra parte egli non si nasconde a quali ottimi intenti possa dirigersi la musica come arte ausiliare. L. TH.

ROSA NEWMARCH, Jean Sibelius ein finnländischer Componist. — Breitkopf und Hartel.

Di questo distinto compositore, che ha in breve acquistato tanta rinomanza, l'autrice va tessendo un'apologia non priva d'interesse, soprattutto per i chiarimenti che essa offre sulle composizioni di contenuto poetico. Quel che di solito essa può dire sulle composizioni di musica assoluta, sulle sinfonie e le liriche non ci meraviglia affatto, considerato l'elemento originale della razza, che oggidì si invoca comunemente in favore di questi musicisti russi e finlandesi.

Ad ogni modo, una monografia sull'arte del Sibelius istruisce non poco, quantunque la singola presentazione e descrizione dei suoi lavori proceda più nel senso informativo e bibliografico che in quello critico. L. TH.

FELIX DRAESEKE, Die Konfusion in der Musik. — Stuttgart, 1906, Verlag von Carl Grüninger.

Felice Draeseke, professore al Conservatorio di Dresda, è tale autorità nel campo delle discipline musicali, che può essere ascoltato con la dovuta deferenza. Egli pertanto si è indotto a prendere le difese delle sacre tradizioni e delle regole della bellezza musicale contro la invadente smania di distruggere le une e le altre e l'empietà che dissolve le potenti creazioni di un grande passato.

È così che Felice Draeseke afferma essere lo stato presente della musica null'altro che mera confusione e condanna quindi gli sforzi degli artefici nuovi operanti nell' intenzione di conquistare alla musica nuove possibilità di espressione e di rappresentazione. Le forme della bellezza classica sono per lui le forme, i limiti stessi della bellezza. La musica a programma, per esempio, richiede una chiarezza assoluta e convincente se essa ha da raggiungere il suo scopo; ma, appunto in omaggio a questa chiarezza, certe convenienze musicali debbono essere sacrificate. Ognun vede che, ammesso questo principio, è difficile e forse anche arbitrario segnare il principio e la fine di queste convenienze.

Io so bene a qual giusto mezzo mirano i ragionamenti del Draeseke; diciamolo pure senza ambagi: all'arte di Brahms e di Wagner. Se non che io mi domando se proprio davvero il mondo musicale non vorrà dipartirsi mai da quelle linee e non vedrà altre possibilità nel maneggio delle forme e nei risultati dell'espressione.

Il Draeseke scende a particolarità criticando l'invenzione musinale odierna e l'armonizzazione. Non è difficile aver ragione su questo punto, tecnicamente parlando, data la povertà reale dell'una e gli ardimenti necessari dell'altra. Tutto ciò consegue ed è nell'ordine naturale delle cose: nel caso concreto ciò è naturale nello sviluppo di un' arte dalla sua conformazione tecnica agli ideali di sempre nuove rappresentazioni.

Confusione può esservi in questo sviluppo; ma bisogna rassegnarvisi in attesa che le idee si chiariscano, e ciò è opera del tempo. Felice Draeseke non può a meno di sapere quanto occorse all'opera di Wagner per essere riconosciuta, se non nella sua vastità, almeno nella sua grandezza musicale. L. TH.

HERMANN BÄUERLE, Die 'Sieben Busspsalmen' des Orlando di Lasso. — Leipzig, 1906, Breitkopf und Hartel.

Questo studio filologico-musicale, che va premesso alla pubblicazione dei salmi penitenziali di Orlando di Lasso, contiene un'analisi della fattura musicale di dette composizioni che si completa con uno studio critico ed estetico. L. TH.

FELIX WEINGARTNER, The Simphony Writers since Beethoven. — London, W. Reeves.

Il volume del Weingartner non è di pubblicazione recente; tutt'altro; e nella *Rivista* se ne disse già all'apparire dell'edizione originale. Vi si parla di parecchi compositori, ma un poco dell'uno un poco dell'altro, o anche di singole opere sinfoniche soltanto, senza proprio toccare il fondo di questioni critiche o almeno senza darsi la grand'aria di voler fare una cosa di questo genere. Il libro però, per l'agilità con cui è scritto, non difetta di interesse.

I giudizî del Weingartner non sono in sostanza così disformi dalla convinzione generale da parere originalissimi; però, venuti da lui, detratti dal contatto immediato con l'opera d'arte vivente nei suoi effetti, esposti brevemente senza lusso di frasi, con sincerità e calma, ne dànno quando a quando il convincimento giusto che noi attendiamo.

Tutti però non condivideranno le idee del Weingartner a proposito di compositori moderni quali Brahms, Bruckner, Tschaikowski, Strauss, Mahler. Non per questo, ma per gli altri, la frase tagliente

e la condanna ancora, si lascian dietro alle volte un' impressione che suona piuttosto come torto al critico. Egli non l'avrà sempre nel caso generico della discussione astratta, come quando si occupa di una singola forma di una composizione o di un sistema. Le preferenze così nude e crude e il « piace o non piace » in arte son cose che *piacciono* poco e persuadono meno. L. TH.

Estetica.

M. PORENA, *Che cos'è il bello?* (Schema d'un'estetica psicologica). — Milano, ed. U. Hoepli. — L. 6,50.

Alcune pagine, fra le migliori, di questo libro si riferiscono alla musica, cui l'Autore dà luogo tra le arti libere; tra quelle cioè che « prescindono » — com'egli dice — « dalle forme naturali ».

Il bello musicale — chiede il Porena — è mera bellezza sensibile, o è bellezza anche d'espressione? Può dimostrarsi in somma che nella musica la forma abbia virtù di suscitare « la rappresentazione « d'un contenuto e l'illusione dell'effettiva presenza di tal contenuto? ». La questione — risponde — è tutta di psicologia umana. « E « la psicologia umana normale afferma in infiniti modi, diretti e in- « diretti, che tale potere per lei la musica lo possiede senza dubbio « alcuno ». Potere d'espressione intensa sì, dunque: ma, conviene aggiungere, indeterminata. « Oggi c'è una tendenza addirittura mor- « bosa nell'attribuire alla musica la capacità di esprimere i senti- « menti fino alle più precise determinazioni ». Il vero è che « solo « la parola può dar contorni precisi allo stato d'animo. L'espres- « sione del sentimento puro deve riuscire necessariamente inde- « terminata dacchè indeterminato è il sentimento stesso, ove se ne « tolga il contenuto presentativo. Or chi pretende che la musica « possa discendere ad espressioni particolareggiate di tutti quei « contenuti psicologici che si compongono appunto d'un rapporto « fra uno stato presentativo e uno stato sentimentale (come, per « esempio, l'invidia, il rimorso, la presunzione, la nostalgia, la spe- « ranza, e infiniti altri) viene ad affermare nella musica la capacità « di riprodurre anche il contenuto presentativo; il che è un as- « surdo ».

Questa virtù d'espressione donde procede? L'Autore esamina a parte a parte la teorica di Erberto Spencer, che compendia così: « Per « lo Spencer la musica in ogni suo elemento non è che uno svolgi- « mento di quei germi di musicalità che coloriscono il discorso co-

« mune. Il discorso appassionato presenta, rispetto al discorso apa-
« tico, certe notevoli differenze di tutti i caratteri fonetici. L'esa-
« gerazione di queste differenze è appunto la musica. Lo Spencer
« distingue nel discorso umano l'intensità, il timbro, il tono, gli
« intervalli, la celerità delle variazioni, e cerca dimostrare che
« tutti questi elementi si accentuano con l'intensificarsi dell'emo-
« zione. Onde il linguaggio del sentimento vivace ha per caratteri-
« stica una maggiore intensità, un timbro più sonoro, un tono più
« elevato o più basso dei toni medii, intervalli tonici maggiori e
« maggior celerità di variazioni. Tutti questi caratteri, esagerati,
« idealizzati, dànno la musica in cui compare anche il ritmo che è
« un altro carattere al quale, senza raggiungerlo, già tende però
« spontaneamente il linguaggio passionato ». A questa teorica il Po-
rena riconosce « molto di giusto » per ciò che « stabilisce analogie
« fra certi caratteri dell'espressione musicale (timbro, intensità,
« tempo, ecc.) e certi caratteri dell'espressione parlata »: ma sog-
giunge che è errata in vece « in quella parte che vorrebbe attri-
« buire la stessa radice analogica all'espressione melodica ». Errata,
« in quanto afferma come principio assoluto che la passione pro-
« duce nel linguaggio una maggiore varietà di toni », mentre v'ànno
sentimenti (tutti quelli detti *astenici*) che « invece di far modulare
« il discorso, più energicamente e variamente avvicinano la modu-
« lazione a un tono unico ». Errata, « in quanto non riconosce alla
« melodia altra fonte di espressione che la varietà dei toni in ge-
« nere », mentre « vi sono melodie di potente espressione che si
« aggirano tutte con poca varietà di disegno intorno a una nota
« (p. es. *La fatal pietra* nel quarto atto dell'*Aida*), e ci sono viceversa
« motivi pieni di salti e d'intervalli eppure niente affatto espressivi ».
Errata, ancora e sopra tutto, « in quanto ripone l'espressione spe-
« cifica nel parallelismo fra il disegno tonale d'una melodia e quello
« d'un discorso umano », mentre, se ciò fosse, « data una modula-
« zione parlata di un certo contenuto, accentuando a poco gli inter-
« valli dei toni, esagerando gradatamente cioè le forme del disegno
« musicale del discorso, si dovrebbe avere, fino al raggiungimento
« di una vera melodia di tal carattere, tutta una scala di disegni
« intermedi fra questa e il disegno parlato da cui deriva, tutti di
« grado in grado più espressivi che il disegno parlato medesimo »;
e, d'altra parte, non si intenderebbe nè come « cambiando poche
« note e magari una nota sola, una melodia possa perdere ogni
« espressione o assumerne una tutta diversa », nè come la musica
« sia incapace di rendere tante espressioni che con la modulazione
« parlata noi otteniamo: quali l'ironia, la canzonatura, l'interessa-

« mento, la seccatura, il dubbio, la certezza e via via ». Il vero è, conclude il Porena, che la melodia à sopra tutto la sua virtù espressiva « in qualche cosa che suscita in noi direttamente quel certo « contenuto psichico, a prescindere da analogie ». E il non poter lo Spencer parlare dell'armonia, di cui non si ànno gli elementi nel linguaggio, è — soggiunge — « un'altra prova che nella musica « c'è un fondamento d'espressione tutto singolare che non è affatto « la somiglianza con le forme del linguaggio naturale ».

A ogni modo, riconosciuta alla musica (donde che essa derivi) questa virtù di significare un « contenuto psichico », v'è accordo o dissidio tra « l'espressione dinamica » e la « bellezza sensibile im« mediata? » Può esservi, dice il Porena, l'uno e l'altro. « E vi è « antagonismo quando per ottenere certe determinate espressioni « il musicista deve ricorrere a timbri, a toni, a movimenti, ad ac« cordi, a disegni melodici che dal punto di vista meramente sen« sibile non sono i più piacevoli. L'antagonismo poi sarebbe fatto « permanente nel melodramma ove alla musica si riconoscesse non « soltanto quel potere oltremodo intenso sì, ma assai vago, che noi « le abbiamo attribuito, ma anche quella facoltà espressiva, precisa, « particolare, analitica, che vogliono assolutamente vedervi certuni; « i quali, anzi, sono oggi i più dei critici e dei musicisti. Per se« guire tutti i movimenti del pensiero, la melodia e il ritmo, che « sono poi gli elementi principali del bello sensibile, sono da essi « costretti a spezzarsi, a seguire la parola nelle divisioni logiche e « nelle modulazioni, a conformarsi ai suoi periodi irregolari, a tener « conto persino dei segni d'interpunzione, perdendo così quelle pe« culiarità di forme regolari e geometriche, quelle libertà e singo« larità di disegno in che consiste la loro bellezza formale ».

∴

Ò riepilogato: quasi sempre con le parole medesime dell'Autore. E ora alcune osservazioni; per necessità brevi.

Che la musica non possa ritrarre il « contenuto rappresentativo » degli stati d'animo è cosa notissima; ma se, parlando di opere in cui tale verità è disconosciuta, il Porena, come da più segni parrebbe, vuole alludere a quelle suscitate dal rinnovamento wagneriano, convien dire che s'inganna. L'estetica del dramma musicale procede anzi da un concetto chiarissimo non pur delle virtù ma dei limiti di ciascuna delle arti che nel miracolo scenico intendono all'espressione complessa. « La musica » — sono parole di Riccardo Wagner — « anela a congiungersi con la poesia per questo a

« punto, ch'*essa non può determinare il soggetto della commozione* « *cui il linguaggio definisce in vece con piena efficacia* ». Per ciò nel dramma musicale la poesia riconquista, con l'officio che le è proprio, la dignità che l'antico melodramma, piegandola al capriccio delle chiuse forme melodiche, le aveva tolta: ridiviene, di serva cenciosa che prima era, regina nel suo dominio. E quel dominio è inviolato. Ma la musica, se non può riflettere i motivi da cui la passione è mossa, le rappresentazioni di che si alimenta, le imagini, i pensieri, le risoluzioni, i propositi che da essa procedono; se non può significare la contenenza intellettuale onde uno stato d'animo è, nelle mutevoli contingenze, non pur odio, desiderio, rimorso, ira, speranza, ma *tal* rimorso, *tale* ira, *tale* speranza, *tal* desiderio, *tale* odio e così via; ben può all'incontro, con un'esattezza a tutte le altre arti ignota, esprimere ciò che la parola a pena adombra con gli elementi del suono e del ritmo: ciò che dolce rapisce, o profondo vibra, o cupo urta nell'animo commosso; quella che il linguaggio chiama, con una metafora mirabilmente appropriata alla cosa, l'onda dei sentimenti — l'onda che cresce e scema, che incalza e si ritrae, che s'erge e s'inabissa, che si torce e s'infrange; quel che in ciascun affetto o nella vicenda degli affetti è in somma, a volta a volta, agitazione o calma, prostrazione o fervore, estasi o turbamento, abbandono o impeto, violenza o languore, blandimento o schianto. « Langage à la fois primitif et trascendentale » — così il Griveau — « la musique exprime ce que la parole ne peut rendre; « et lorsque la langue superficielle se déclare impuissante à traduire « une émotion en des locutions comme celles-ci: plaisir *indicible*, « peine *inexprimible*, un *quelque chose*, un *je ne sais pas*, c'est « au tour de la langue profonde à se prononcer ». Di questo potere si giova il dramma wagneriano; nel quale la musica non usurpa il luogo alla parola, e nè pur le si aggiunge, ma le si congiunge, non per ritrarre ciò che sola quella può — la rappresentazione intellettuale — ma per tradurre in linguaggio di *moto* (come il gesto, ma con più rapida e intensa vivezza) ciò che di là da tal rappresentazione è più profondo e più intimo, i *moti* a punto della passione. Di qui i rapporti in cui si trovano nel dramma musicale le varie arti; rapporti ad ora ad ora mutevoli, onde tal volta o l'una o l'altra prevale secondo che più, nel momento drammatico, può la commozione o la nozione, tal volta (più spesso) procedono con pari forze congiunte. Nè in questo vario atteggiarsi alle necessità dell'azione la musica — come inclina a credere il Porena — ripudia le forme che le son proprie. Già proprie a quest'arte non sono soltanto le forme chiuse (quelle che il Porena chiama geometriche);

le quali, del resto, le vennero imposte d'altronde — cioè dalla danza. Sopra tutto non è vero che il linguaggio musicale non conosca, come pur l'Autore soggiunge, nè membri, nè periodi, nè segni di interpunzione; esso à frasi e incisi, sospensioni e legamenti, clausole e conclusioni, come il discorso. Se ciò non fosse, noi non avvertiremmo — e pur l'avvertiamo con un'impressione di pena che si traduce al giudizio in censura — lo sconcio là dove accade che al senso grammaticale del testo non convenga il discorso melodico, e o proceda mentre quello s'arresta o s'arresti mentre quello procede. Non posso abondar negli esempi; ma il Porena che ama i melodrammi antichi ne troverà, se vuol cercare, un po' da per tutto; anche nei migliori. Veda, per citarne uno de' più ovvii, come in quel canto della *Traviata* che incomincia col verso

Pura siccome un angelo

il senso del testo sia sconvolto per ciò che la musica pone, prima, una debole pausa là dove il discorso poetico l'à fortissima, e stacca, poco più oltre, l'un dall'altro quei membri del periodo che nel discorso poetico sono in vece l'un dall'altro dipendenti. I tempi d'aspetto, i riposi, le cadenze perfette, le imperfette, le sospese, le ingannate, le evitate, sono, per non addurre che i più noti, altrettanti modi i quali nella musica corrispondono a quelle inflessioni che la scrittura traduce coi segni d'interpunzione; nè l'arte più fervida è per questo riguardo men ricca dell'altra. Del resto l'Autore non tien conto della pieghevolezza — della plasticità vorrei dire — che appartiene alla declamazione musicale, a cui dubita si possa riconoscere una qual si voglia virtù espressiva. Ora, in questo proposito non è necessità, parmi, di ragionamenti: a tacere de' capolavori wagneriani in cui quel libero linguaggio melodico raggiunge veramente « l'estremo di sua possa », l'efficacia e la duttilità della melopea declamata sono attestate da mille esempi: insigni, tra gli altri, quelli del melodramma italiano delle origini e della *riformata* opera del Gluck.

Nè so intendere come l'*espressione dinamica* possa trovarsi in contrasto con la *bellezza sensibile immediata*. Non è mai espressiva una musica che non sia bella. Di musiche brutte espressive non si ànno esempi, ch'io sappia. Una bellezza sensibile immediata la quale sia limite all'espressione temo assai che non possa essere se non o una convenzione academica o una falsa norma: come, nella letteratura, la lingua *per sè bella* dei retori e de' pedanti. Vero è che il Porena parla dei timbri, dei ritmi, dei movimenti, dei disegni

melodici, degli accordi « che dal punto di vista *meramente sensi-* « *bile* riescono i più piacevoli ». Ma l'opera d'arte non è una somma di elementi, sì bene una sintesi. E nella sintesi la sensibilità *mera* è oltrepassata. Le aspre misure che, nella *Valchiria*, all'apparir di Hunding su la scena, ritraggono tutta, chiusa nell'armi e nell'odio, la figura del cupo eroe, sono le *sole* che nella condizione d'animo creata in me da quel momento drammatico possano piacere al mio *senso*. Dinanzi all'opera d'arte una sensibilità elementare e normale non può trovarsi che in uno spettatore indifferente. Assumeremo a limite dell'espressione la sensibilità degli spettatori indifferenti? Sono i più, certo. Ma come dimenticare che nella musica ogni nuova espressione si è attuata con la violazion della norma che la sensibilità elementare de' più imponeva a volta a volta; ogni acquisto s'è compiuto a prezzo d'un disagio di quella sensibilità — disagio che la nuova assuefazione muterà poi in diletto? Il progresso dell'armonia è la storia di tali violazioni. Aprite un trattato di qualche diecina d'anni fa. Vi leggerete: « Negli accordi « la sensazione è più gradevole quanto più semplice è il rapporto « fra le vibrazioni de' singoli suoni ond'esso risulta »: e la nostra sensibilità artistica oggi, quale risponde all'inquieta vita dello spirito moderno, di quei semplici rapporti ancora cari ai più (sensazione *elementare* gradevole) facilmente si sazia, e ricerca i più remoti; vaga di sottigliezze e d'inganni onde, protratta di meta in meta l'attesa, s'esalta e s'esaspera il desiderio ultimo della posa. Procedete nella lettura: a quante cautele v'è soggetto l'uso delle dissonanze, da quanti temperamenti v'è circondata la modulazione! e la sensibilità degli artisti è oggi invece impaziente delle *preparazioni* e delle *risoluzioni* e nell'irrequietezza tonale attinge, con la cercata espressione, il suo appagamento. O pure leggete un libro di critica del passato. Quale compositor di musiche nuovo (nuovo, intendo, di spiriti) non fu, da chi si faceva una norma della sensibilità elementare comune, chiamato

Lacerator di ben costrutti orecchi?

Più tosto metterebbe conto di osservare (nè so se altri già l'abbia notato) come allo svolgimento della musica secondo forme più complesse e più libere — cioè dalla sensazione elementare più lontane — il maggior impulso sia in ogni tempo venuto dall'intento di tradurre nel linguaggio dei suoni le vibrazioni, anche più tenui e fuggevoli, dell'animo commosso. Sicchè il limite posto all'espressione non sarebbe per avventura un limite posto al ritrovamento di ogni più squisita bellezza nuova?

Quanto alle obiezioni che l'Autore fa alla teorica di Erberto Spencer, sarebbero giuste la più parte se quella dottrina potesse interpretarsi così come l'intende il Porena. La più parte; non tutte. Che, per un esempio, lo Spencer « non tenga conto dei sentimenti « astenici e giudichi deprimente solo la passione portata al mas« simo grado » non è vero: la traduzione francese del *Saggio*, quella a punto (del resto fedelissima) cui si richiama il Porena, dice esattamente così: « Certaines *passions* (peut-être toutes quand elles vont à l'extrême) amènent, probablement par leur influence sur le mouvement du cœur, un effet invers de celui qui a été descrit: à savoir un affaissement du corps ». *Certaines passions*: dunque i sentimenti astenici per l'appunto, e non l'estremo della commozione soltanto. Così che quando il Porena soggiunge (ed è un'altra delle sue obiezioni) che « v'hanno motivi di potente espres« sione i quali si aggirano tutti con poca varietà di disegni intorno « a una nota », e cita la frase *La fatal pietra* (1) dell'*Aida*, un seguace dello Spencer potrebbe con ragione rispondergli che nè l'argomento nè l'esempio stanno contro la teorica del filosofo inglese, perchè il sentimento espresso in tale frase non è di quelli che esaltano ma di quelli che prostrano. L'osservazione, del resto, era stata fatta già dal Gurney nello studio sul « Potere de' suoni » e il Combarieu aveva ribattuto efficacissimo: « N'y « a-t-il pas des cas où la douleur, au lieu de se repandre en cris « et en gestes habituels de l'activité de l'âme, nous plonge dans « l'accablement et se traduit par une voix basse, trainante, resi« gnée? ». Ma, come dicevo, io dubito assai che l'interpretazione del Porena sia giusta. Per ciò che si ritrae dalle sue obiezioni, egli mostra di credere che lo Spencer attribuisca ogni virtù espressiva di qual si voglia composizione musicale alla esagerazion degli elementi onde s'impronta nella commozione la parola. Il vero è invece che il filosofo inglese volle ricercare le origini della musica, indagar cioè il modo con cui quel linguaggio espressivo s'era venuto for mando; ma, checchè in contrario appaia da certi luoghi di quel suo *Saggio* ne' quali ei si lasciò vincere un po' all'amor della frase, un po' anche alla vaghezza della dimostrazione, non pensò mai di negare che quel linguaggio, da che s'era formato, si fosse potuto svolgere poi (*pur ritenendo assai de' caratteri iniziali*) per ragioni

(1) La frase, non l'intera melodia che si svolge poi ricca d'inflessioni. E quella frase lodata dal Porena come espressiva è scritta nei modi dello stile recitativo.

e con forme sue proprie; secondo quella legge da esso lo Spencer medesimo illustrata ne' *Fondamenti dell'Etica* onde ciò che nelle origini è mezzo può, perdutasi in tutto o in parte la conscienza del còmpito, divenir fine a sua volta. Del resto il pensiero dello Spencer è fatto palese non solo dal titolo di quel *Saggio*, ma più dai chiarimenti che lo scrittore stesso vi aggiunse. L'edizione inglese corrente contiene un'appendice nella quale si risponde alle censure del Gurney. Molti anni di poi, ritornando a quell'argomento, ad Ernesto Newman il quale su la fede del Combarieu aveva osservato « che la teorica trascurava tutto ciò che dà all'arte musica il suo « carattere speciale » lo Spencer replicava: « Qui abbiamo un « esempio notevole del modo con cui si può far apparire insoste- « nibile un'ipotesi rappresentandola come se essa fosse qualche cosa « che non vuol essere. *Io ò dato una descrizione dell'origine della « musica*; e ora mi si censura perchè il mio concetto dell'*origine* « non include un concetto della musica quale apparisce nel suo « pieno svolgimento. Tanto varrebbe a chi dicesse che una quercia « viene da una ghianda il replicare che, manifestamente, egli non « ha mai veduta una quercia! ». E poi che il Newman anche aveva detto (è, pur questa, un'altra delle obiezioni del Porena) che « la « teorica non offriva alcuna spiegazione del posto che nella musica « à l'armonia » lo Spencer soggiungeva: « Con ugual fondamento « l'affermazione che tutte le matematiche cominciano col contar « su le dita potrebb'essere respinta perchè, se così è, nessuna « spiegazione se ne può trarre per il calcolo differenziale! ». Se dunque si vuole confutar la dottrina spenceriana conviene dimostrare che l'origine della musica non è quella che lo Spencer adduce. E che non sia quella a me par certo sopra tutto per due fatti: perchè la musica primitiva è assai men ricca d'inflessioni, assai più monotona cioè, che non il linguaggio della commozione; e perchè essa à all'incontro spiccato e regolarissimo il ritmo, in misure ove si alternano in rapporti semplici, a uguali intervalli, i tempi forti ed i deboli; possiede cioè in un grado supremo quel che il linguaggio à (se pur l'à) in un minimo grado.

Più tosto sarebbe opportuno ricercare se ciò che lo Spencer attribuisce a una trasposizione consapevole dalla parola al canto non sia in vece l'effetto necessario di quella forza medesima che impronta d'accenti espressivi la parola. Poniamo, per un esempio, una commozione che *esalti il tono vitale*: l'eccitazione che informa di certi caratteri il linguaggio ed il gesto non dovrà forse di caratteri simili informar necessariamente la musica (nella quale indurrà, dunque, note più alte e squillanti, tempi più rapidi, una maggior

veemenza di movimenti) senza che per ciò alla musica quei caratteri si debbano dir trasferiti dalla parola? S'intende poi, che fissatisi questi elementi, essi siano stati in seguito svolti, e altri simili sian stati creati, anche — anzi segnatamente — su l'innanzi del linguaggio della passione, da quei compositori che via via intesero a tradurre in forme musicali le parole d'un testo. Del che potrebbero cercarsi le prove nello studio del melodramma, sopra tutto del Seicento, negli esempi più spontanei dello stile recitativo. Sicchè quello che lo Spencer attribuisce agli inizii sarebbe, nelle sue manifestazioni più significative, un fatto al tutto aggiunto e recente.

***

Ma basta; poi che, prima del desiderio, mi vien meno lo spazio. Con le mie osservazioni non ò voluto scemar pregio alle acute indagini dell'Autore: tutt'altro. Qui nella *Rivista Musicale* non si discute che coi valorosi. E tale si rivela il Porena pur in queste sue pagine intorno all'arte musica; le quali, scritte da uno studioso di lettere, possono essere meditate con vantaggio anche dai musicisti. R. G.

FELIP PEDRELL, La cansó popular catalana, la lírica nacionalisada y l'obra de l'Orfeó Català. — Barcelona, 1906, 'La Neotipia'.

Le note d'illustrazione che il Pedrell ha scritto per poche, ma caratteristiche canzoni popolari catalane, dimostrano tutto il vantaggio che la cultura musicale delle nazioni può trarre da simili fonti di arte fresca, ingenua e sana. La Catalogna è anch'essa fra i paesi che veggono nei canti del popolo la più sincera impronta del carattere e del sentimento, ad onta del contatto col progresso e col turbine della civilizzazione borghese. Prima di tutto gli elementi musicali, che operano nella distinzione di carattere della canzone catalana, vanno considerati nel loro assetto conformativo musicale, poscia, per molti riguardi, deve notarsi come la canzone finita e per forma e per contenuto, risponda a varie qualità psicologiche de' suoi storici momenti. Le proprietà stesse degli uomini di una determinata specie e razza emergono, ed è allora che spetta all'artista ricercatore di spremerne gli effetti musicali che indubbiamente si raccolgono in queste chiuse forme d'espansività popolare indubbiamente forte e sincera.

Così ha fatto il Pedrell annotando le poche canzoni pubblicate in questo fascicolo a cura della benemerita istituzione l' « Orfeó Català », una società corale nota pei suoi concerti e che pare abbia per sua divisa questo motto: *La rinascenza catalana è un fatto. La Catalogna esiste.* L. Th.

Opere teoriche.

***WILHELM** und **CARRIE EYLAU**, Der musikalische Lehrberuf.* — Leipzig, 1906, R. Voigtländers Verlag.

Questo libro dovrebbe essere nelle mani di ogni insegnante di musica. La pedagogia in ogni ramo di quest'arte è troppo esposta al pericolo di inaridire la mente di coloro che studiano, rimanendo essa, nel più dei casi, circoscritta nel campo della tecnica. Fare invece che essa si esplichi razionalmente e sopra una base psicologica e sviluppi nei discenti il determinato sentimento a seconda degli studî intrapresi, è sviluppare la coscienza dei mezzi e del fine pei quali opera l'artista. È un ideale questo, che difficilmente si raggiunge nella realtà, ma non è impossibile.

Gli autori, per quanto compresi dell'importanza degli studî musicali in rapporto alla tecnica, non dimenticano mai che essa è intimamente collegata alla fantasia, e che questa, alla sua volta, va considerata in dipendenza colla psicologia e la vita dell'uomo. Così l'istruzione musicale e l'istruzione artistica diventano una sola cosa.

Questo è il punto pel quale il presente libro diversifica di molto da altri che tendono a riprodurre i cardini dell'insegnamento musicale. L. TH.

***AUGUST WILTBERGER**, Harmonielehre zum Gebrauche in Lehrerbildungsanstalten.* — Düsseldorf, 1906. L. Schwann.

Il presente manuale non è che un riassunto del trattato d'armonia del Piel. L'A. ha avuto in animo di condensare la materia strettamente necessaria agli apprendisti che abbracciano la carriera di insegnanti nei così detti *seminari* tedeschi; perciò il corso d'armonia è qui limitato ai principî elementari in forma concisa e con esempi sufficienti. L. TH.

***HEINRICH RIETSCH**, Die Tonkunst in der Zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.* — Leipzig, 1906, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Questo libro, non nuovo, conserva un certo interesse per chi voglia oggidì informarsi circa il cambiamento che s'avverò nei mezzi d'espressione musicale attorno al 1850. Io confesso di non saper bene quanto sia praticamente compensativa questa ricerca alquanto casistica e che ha il suo risultato in pure affermazioni teoriche o tecniche.

Dai molti esempi che all'uopo hanno servito e che, si può ben immaginare, appartengono ai migliori maestri tedeschi della seconda metà del secolo passato, chiaramente appare con quale preoccu-

pazione e quale sottile spirito di indagine l'A. si sia prefisso di essere maestro dell'arte non scrivendo trattati, ma desumendo le teorie da casi pratici. Anche una certa tendenza a penetrare il sentimento che mosse questi grandi artisti a scegliersi nuove forme d'espressione, si nota; come pure può sembrare lodevole l'avere diviso questa esposizione di cambiamenti armonici, ritmici, formali in categorie, classificandole a seconda degli elementi che entravano nelle decomposizioni e nelle trasformazioni. Ma si rimane non pertanto incerti se leggere, in questo libro, come in una enciclopedia storica di avvicendamenti della tecnica musicale, oppure assurgere a idee superiori sull'adattamento continuo della materia a nuovi bisogni dell'espressione. Nel qual caso il Rietsch avrebbe formato un diligente contributo di preparazione a studi di estetica. L. TH.

***Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler*. Erster Band: *Harmonielehre*. — Stuttgart und Berlin, 1906, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger.**

L'artista anonimo che ha scritto questo libro voluminoso, denso di materia analizzata, discussa, corredata di esemplificazioni numerose, meriterebbe sull'opera sua uno studio esteso. Qui la teoria non esiste isolata dall'arte, ma è dalla composizione che si passa alla teoria. Con uno sviluppo maggiore e senza limitazione di epoca, è il sistema stesso del Rietsch che viene seguìto.

Il contrappunto, l'armonia, il suono stesso non è qui visto nella sua posizione tecnica, ma nel suo carattere, nella sua funzione psicologica. È questo un libro di teoria musicale idealizzata. Il risultato, come esposizione di principî, si ottiene inversamente dal solito, dall'opera dell'artista alla considerazione, all'esplicazione del teorico. Il sistema abbraccia ogni ordine di discipline armoniche e contrappuntiche medesimamente, dalle tonalità agli intervalli, agli accordi ed alla modulazione. Nella teoria delle posizioni armoniche l'A. ha specialmente dimostrato con quanta bellezza d'arte, con quanta genialità si possa penetrare nella complicata successione dei gradi, per iscoprire e rivelare la psicologia del loro contenuto; e così fin anche in tutto il processo del cromatismo e dell'alterazione. Di qui si vede inoltre qual valore ideale possa avere la teoria della modulazione quando si provi che essa pure è tutta di natura psicologica.

Simili opere (noi non possediamo per ora che il primo volume di una serie che comprenderà: *Psicologia del contrappunto* e *Decadenza della composizione*) critiche e tecniche in alto grado, dovrebbero andar per le mani de' maestri e informare il retto criterio del loro insegnamento, facendo lor presente del continuo che la tecnica non è che un mezzo, un riflesso, un succedaneo dell'arte.

L. TH.

Strumentazione.

A. BOTTALI, Piccolo manuale per il musicante. — Milano, Tip. Salesiana, 1906.

L'opuscoletto, pubblicato dalla Casa Roth in occasione della riforma delle nostre musiche militari, contiene la nomenclatura degli stromenti a fiato ed a percussione per banda, col minuto dettaglio delle singole parti che li compongono. Seguono istruzioni sul modo di conservare gli stromenti e di eseguire in essi le piccole riparazioni. Per il musicaute accurato l'utilità pratica di queste brevi pagine è evidente. O. C.

HUGO DAFFNER, Die Entwicklung des Klavienkonzerts bis Mozart. Pubblikationen der *Internationalen Musikgesellschaft.* — Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.

A molte fonti il Daffner ha dovuto ricorrere onde stabilire per quali svolgimenti i tipi principali del concerto di clavicembalo, nel secolo XVIII, hanno potuto raggiungere le forme di Giuseppe Haydn. Certamente egli doveva vedere come le grandi cooperatrici di questo lento e così stabile lavoro fossero la Germania e l'Italia. L'eredità proveniva da Gian Sebastiano Bach, a seguito del quale i figli suoi e i contemporanei e successori de' suoi discepoli formano una discendenza animata da così veri e solidi intenti d'arte, da sembrare una compatta organizzazione secolare di artefici.

Il Daffner ha dimostrato le ramificazioni di quell'unica scuola e le alterazioni più o meno visibili ond'essa è passata movendosi verso la metà del settecento. Egli ci ha fatto vedere i tratti tangibili nella evoluzione di una specie d'arte, ha fatto la storia di una forma istrumentale tipica, in cui il genio della musica ha dettato alcuno fra le sue pagine più belle. L. TH.

ALBERT FUCHS, Taxe der Streich-Instrumente. — Leipzig, 1907, Verlag von Carl Merseburger.

Facendole precedere da notizie e confronti intorno alla fabbricazione degli strumenti ad arco, il Fuchs ha elencato le tabelle dei costruttori d'Europa.

È questo un libro di sostanza assolutamente tecnica, il quale, oltre che ai liutai, non sarà discaro agli specialisti della professione, come suonatori, insegnanti, ecc. L. TH.

Ricerche scientifiche.

I. INGEGNIEROS, Le Langage Musical et ses Troubles Histériques. — Paris, 1907, Félix Alcan, Éditeur.

La psico-fisiologia del linguaggio musicale non si limita a cercare le cause delle emozioni mediante la musica e le concatenazioni nervose per le quali esse vengono prodotte, ma si completa con lo studio dei disturbi patologici che dalla favella dei suoni possono derivare.

I problemi fondamentali che si affacciano alla scienza sono parecchi e complessi. Si tratta di studiare l'origine e la funzione del linguaggio musicale secondo la psicologia biologica, di fissare in quali condizioni psico-fisiologiche si produca l'emozione musicale e il processo d'evoluzione dell'intelligenza in rapporto alla lingua dei suoni.

Dallo studio di questi problemi fondamentali l'A. passa quindi alla parte speciale dell'opera, la quale consiste nell'esaminare i disturbi isterici che s'accompagnano alle emozioni della musica. Il punto di partenza, in questo esame, è nel rapporto fra il linguaggio comune e il linguaggio musicale, il quale si basa sopra il parallelismo genetico e funzionale che esiste fra l'uno e l'altro. Di qui un'indagine sulla formazione di relativi centri cerebrali, sulle vie d'associazione, sull'influenza dell'educazione nello sviluppo, nell'espressione tipica individuale in rapporto alla musica. La patologia del linguaggio musicale, secondo le conoscenze disponibili, induce alla dimostrazione dei rapporti clinici che esistono fra le afasie e le amusie. Le osservazioni personali sui disturbi del linguaggio musicale negli isterici sono il complemento necessario di questi studî di psicologia clinica, mediante i quali si scopre un lato nuovo della patologia del linguaggio.

Il lavoro dell'Ingegnieros ha la sua importanza per l'estetica scientifica e la psicologia: parecchi problemi della scienza, riguardo agli effetti dell'arte, vi si connettono indubbiamente: oltre a ciò, esso porta nuovi contributi allo studio dei fenomeni patologici dei nervi e del cervello. L. TH.

H. BOUASSE, Bases physiques de la musique. — Paris, Gauthier-Villars, 1906.

Lo scopo precipuo dell'autore, esposto nell'*Introduzione*, sarebbe di mettere, con questo breve trattato, alla portata dei fisici e dei musicisti, che generalmente la conoscono poco e male, la *Théorie physiologique de la musique* di Helmholtz. L'idea era eccellente, ma a mio avviso l'intento a cui mirava l'autore non fu raggiunto in causa

della indecisione sulla scelta dei mezzi adatti, perchè ai fisici non sono esposte con ampiezza e con chiarezza le dottrine musicali a loro estranee, e perchè ai musicisti riescono incomprensibili le troppe formole algebriche da accettarsi senza dimostrazione. Di più il testo diventa troppo spesso confuso ed oscuro perchè si suppone già noto ciò di cui l'autore si occuperà più tardi. Talvolta anche l'improprietà dei termini musicali usati sforza la mente del lettore musicista a rettificare per comprendere il testo: cito ad esempio la voce *accordo* presa per risonanza di un intervallo, ed il falso concetto della *modulazione*, che non ha minimamente a che fare colla *trasposizione*, e che può benissimo avvenire anche con cambiamento di modo, ciocchè l'autore esclude, mentre la questione delle *comme* riguarda precisamente la perfetta costruzione della scala naturale sulla tonica a cui la modulazione conduce. Anzi a proposito di *comme* sarebbe stato più utile che l'autore fin da bel principio ne avesse sviscerato la funzione, e ne avesse fatto valere l'intervallo $\left(\frac{81}{80}\right)$ invece dei *savarts* (5). Ma a ciò occorreva che egli avesse francamente iniziata la base del ragionamento sulla genesi della scala naturale, come lo esigono la logica della scienza e la storia dell'arte, quando invece nel suo opuscolo ci troviamo subito di fronte all'analisi della scala temperata, ossia dobbiamo investigare senza la dovuta preparazione un sistema artificioso, creato solo per supplire nella musica moderna alla perfezione della scala naturale. Infatti l'impiego di questa nelle modulazioni diventa supremamente difficile, per non dire addirittura impossibile, in causa del comma, che distingue il tono maggiore dal tono minore, che è rappresentato dall'intervallo $\frac{81}{80}$, e che si può anche calcolare coi *savarts* senza alcun beneficio pratico o scientifico.

Con tutto questo il libro di M^r Bouasse non manca di pregi: quantunque carico di formole algebriche, il Cap. III, sulla *risonanza*, è chiaro e contiene questa giustissima spiegazione delle difficoltà di sentire gli armonici, o suoni parziali: « L'éducation de l'oreille est « tournée non pas vers la décomposition des sons, mais, au contraire, « vers la perception simultanée, et comme un ensemble, d'un son et « de ses harmoniques ». Altrettanto chiaro è il paragrafo sul timbro, dove l'autore rileva che se gli armonici non trovano impiego preponderante nell'arte, tutti però, anche quelli che sono in dissonanza col fondamentale, servono a costituire i varî timbri delle voci e degli stromenti.

Circa i suoni risultanti l'autore avrebbe potuto esporne ai musicisti la teoria in maniera molto più semplice; mi pare inoltre

evidente che un musicista si farà un giusto concetto di essi riflettendo che sono *battimenti* quando l'orecchio non riesce a percepirli come suoni, ossia quando le vibrazioni loro non sono tanto rapide da formare un suono.

A pag. 49 leggo: « Il est remarquable et très facile de constater « qu'un son, qui ne bat pas avec l'un ou l'autre des sons d'un ac- « cord, peut battre effroyablement avec cet accord. Émettons d'a- « bord séparément les accords fa_2 ut_3 et fa_2 la_3; pas de battements. « Émettons l'accord fa_2 ut_3 la_3; il y a des battements: fa_2 bat avec « le premier différentiel de ut_3 la_3 ». Tal fatto forse deriverà qualora concorrano a realizzarlo le note della scala temperata, altrimenti ogni accordo di terza e quinta, formato dai suoni della scala naturale e disposto nella forma più armonica, sarebbe inquinato da battimenti che lo renderebbero sgradito.

Quando l'autore tocca finalmente della costituzione della scala naturale è un po' ricercata la maniera con cui arriva a trovare il sesto e il settimo grado: per quest'ultimo poteva accettare puramente e semplicemente il 15° armonico, e per l'altro aggiungere l'intervallo $\frac{5}{4}$ al quarto grado, dimostrando la necessità di abbassare così di un comma il 27° armonico, ossia il *la* pitagorico.

Riguardo i modi greci l'autore attinse notizie a fonte punto autorevole se crede che il dorico corrisponda alle note *Re, Mi, Fa*, ecc. — *Re*; il dorico costituisce precisamente la base del sistema greco, come è dimostrato nell'eccellente lavoro del Gevaert sui *Problemi di Aristotile*, ed oggidì sarebbe rappresentato dall'àmbito *Mi, Fa, Sol*, ecc. — *Mi*. Segue un cenno molto incompleto sui modi del canto fermo, dei quali l'autore ignora sotto ogni punto di vista la funzione e lo svolgimento nella storia dell'arte.

Trovo in cambio trattata benissimo la questione delle consonanze e delle dissonanze, quantunque l'autore prenda in considerazione da un punto di vista troppo generale l'urto degli armonici, che è variante nei diversi timbri, e trascuri l'azione altrettanto, se non più, importante dei suoni risultanti o differenziali.

Mi piace anche (pag. 74) un'osservazione molto sottile che l'autore presenta riguardo l'interferenza: negli stromenti ad arco avviene talvolta una diminuzione del suono perchè sotto l'azione discorde dello sfregamento la fase iniziale varia, sicchè gli effetti delle vibrazioni dei singoli stromenti tendono a distruggersi. Ciò, bene inteso, succede nell'unisono, e si avverte più facilmente quando due stromenti consimili suonano assieme; con tre o più strumenti non si manifesta sensibile il fenomeno della interferenza.

Altrettanto ingegnose sono le considerazioni di M^r^ Bouasse sull'accordatura reale che si suppone fatta negli stromenti da tasto col temperamento eguale, che con molta chiarezza è distinto in teoria e in pratica dal temperamento ineguale, usato quando la modulazione faceva timidamente i suoi primi passi ai toni più prossimi alla tonica di partenza. Passa quindi alla scala pitagorica, della quale presenta nozioni precise; e cita lo strano temperamento cui per divagamento scientifico l'assoggettò Eulero.

Tra le questioni subordinate al tema propostosi dall'autore assume speciale importanza quella che riguarda la tolleranza dell'orecchio nella percezione di rapporti approssimativi dei naturali. Ne trattò già magistralmente il Gevaert, se ben ricordo, in uno degli Annuarî del Conservatorio di Bruxelles. Certamente M^r^ Bouasse non ha contezza di quanto stabilirono le accurate ricerche del Gevaert: egli parla molto in succinto e in generale di tolleranza dell'orecchio, senza studiarla nei varî rapporti e nei varî timbri che ne aumentano e ne diminuiscono il grado. Però non è privo d'interesse il calcolo che concerne la posizione delle dita sulla tastiera del violoncello per ottenere la scala naturale, la temperata e la pitagorica; questo calcolo è annesso come corollario per poi arrivare alla conclusione che un orecchio fino accetta solo gl'intervalli della scala naturale. Giustissimo! In tema di tolleranza io anzi troverei più opportuno parlare piuttosto, col nostro Camiolo, dello sforzo istintivo che fa l'intelletto per ridurre la percezione di un rapporto non preciso alla rigorosa esattezza dei suoni della scala naturale. Quanto di guadagnato posando così i termini della questione!

Molto superficiale si presenta l'ultimo capitolo in cui l'autore accenna al ritmo. Tale argomento non comporta una trattazione affatto elementare, specialmente in un libro che riflette le basi fisiche della musica e che nel frontispizio porta impressa prima di tutto come suggello d'imponente autorità la parola SCIENTIA. O. C.

***P. J. MÖBIUS**, Ueber Robert Schumanns Krankheit.* – 1906, Verlag von Carl Marhold, Halle a. d. S.

L'A. dichiara di aver dapprima creduto che R. Schumann fosse morto di paralisi progressiva; di recente la lettura del libro di Litzmann su Clara Schumann contenente lettere ed appunti lo eccitò ad ulteriori indagini e a tentare una diagnosi coll'aiuto di tutto il materiale biografico su Schumann.

Ecco. Schumann nacque da genitori nervosi; passava per un bel bambino. Da ragazzo era ambizioso, generoso e bonario; tentò presto

la composizione musicale, e, spinto verso la poesia, andava pazzo per Jean Paul. Adolescente divenne riservato, taciturno, passivo, sognatore.

In quanto al carattere ricorda il padre nella bontà di cuore e nella costante applicazione allo studio; ignora l'invidia; come in genere gli artisti ha bruschi passaggi dalla melanconia alla gioia, dallo scoraggiamento alla fiducia; non ama occuparsi di affari ed ha del femmineo in alcuni tratti.

Nel 1830, in sèguito a sforzo nello studio del pianoforte, si rovina la mano destra. Qui incomincia la serie delle malattie: nell'estate del 1833 è colpito da malaria; in settembre alla notizia della morte della cognata Rosalia, preso da manìa suicida, quasi vuol buttarsi giù dalla finestra; e dopo questo fatto egli ha paura di abitare ai piani elevati delle case. Allora egli temè di perdere la ragione e più tardi (nel 1837) confessò d'aver in quel periodo sentito una grave sofferenza psichica. Neli'estate del 1838 si dichiara ammalato e assai triste, e crede prossima la sua fine. Nell'autunno del 1842 ammala « d'indebolimento nervoso », com'egli stesso dice, pare per eccesso di lavoro. Migliora nel 1843 e riprende le sue occupazioni. Nel 1844 accompagna la moglie in Russia, s'ammala per freddo e sta sei giorni a letto; sente dolori reumatici con angoscia e quindi la più nera malinconia. A Mosca soffre di vertigini violenti e si dimostra irritabile; scrive poesie che attestano l'abbandono in quelle ore tetre, Dopo il ritorno, in agosto, l'indebolimento nervoso gl'impedisce di lavorare; non senza fatica riesce a passeggiare per la stanza, e in ottobre ha giorni terribili: non dorme, perseguitato da immagini paurose, e spesso versa in pianto; gli nuoce sopratutto la composizione dell'epilogo del *Faust*. Incomincia allora il disturbo di illusioni auditive; nel marzo del 1846 Schumann sente ronzii e canti nell'orecchio, ogni rumore si trasforma in suono; in maggio è afflitto da vertigini e da profonda ipocondria; in giugno è incapace di lavorare. In sèguito ha miglioramenti ad intervalli sino al 1849 nel quale dà segni di condotta incoerente. A Düsseldorf diviene lento nella persona, e nel dirigere l'orchestra non sopporta i movimenti veloci. Nel 1853 si diletta dei fenomeni dei tavoli parlanti; s'accrescono i dolori e le illusioni d'udito: egli sente interi pezzi eseguiti da un'orchestra. Infine succede la catastrofe nota a tutti.

Il Möbius riferisce le comunicazioni del Dr. Richarz, direttore della casa di salute in cui venne ricoverato Schumann; discute a lungo i dati raccolti e conclude che la malattia del sommo musicista è quella detta « Dementia praecox », che ha origine in una

disposizione ereditata e in una costituzione abnorme del cervello. Va escluso come causa lo strapazzo intellettuale: Schumann negli ultimi anni sopportava male il lavoro, perchè era ammalato; non già si ammalò perchè lavorasse. E l'A. respinge, come inverosimile, l'ipotesi che alla primitiva malattia siasi aggiunta la paralisi progressiva.

Il Möbius non è nuovo a questo genere di ricerche; il libro comprensibile anche ai profani di scienze mediche ha la scorrevolezza di una bella biografia, se non fosse l'impressione tragica del contenuto, esso pone al critico il problema: quale fu l'influenza della malattia sull'opera d'arte? Per questo va additato ai lettori oltre che per la simpatia che ci lega ai casi dell'infelice musicista dalla giovinezza eterna. A. E.

Musica Sacra.

Sac. G. M. DUPOUX, Studi sul canto liturgico. — Torino. Marcello Capra.

È un libro assai ben fatto e nel quale è presentata in forma chiara ed efficace tutta la materia storica e critica riguardante la formazione del canto gregoriano e dell'Antifonario. Il libro non ha intonazioni polemiche ed opportunamente si astiene da tutte le controversie che agitano oggidì il mondo gregoriano. S.

Wagneriana.

G. UGOLINI, Tristano e Isotta (Appunti Wagneriani). — Brescia, 1906. Tip. Lenghi e C.

« Se v'è al mondo » — dice l'Autore — « un droghiere, un com-
« messo, un calzolaio che, suggellata una giornata di lavoro o di
« godimento, siano capaci di sedere dinanzi a un Tristano esalante
« il suo dolore in una specie di *delirium chromaticum* dico che
« sono uomini degni. A loro dedico il volumetto ». « Quanto a me »
— soggiunge — « io sono un commesso in generi alimentari ». Felice città, cotesta di Brescia, ove un commesso può parlar sottilmente delle armonie wagneriane a calzolai e a droghieri con diletto anche dei musicisti che si avvengano ad ascoltare! Sentite: « Instabili,
« varie, distruggendosi a mano a mano e rinnovandosi continua-
« mente, non vivendo che un breve attimo tanto per far continuare
« la loro attività tonale sotto altri aspetti, le armonie del Tristano
« corrono verso una risoluzione che s'allontana continuamente da
« loro, che non raggiungono mai; vivono infine, anelanti, inquiete,

« con l'intimo carattere della tragedia che son chiamate a coprire « della loro clamide sonora, risolvendo poi proprio colà dove termina la tragedia, finisce l'energia degli elementi dinamici e si « dischiude la statica, la immanente, la contemplativa estasi d'Isotta. « Così il mare riceve nella sua placida maestà i flutti ormai ricomposti del torrente che lo cercava e in esso desiderava immer-« gersi e svanire ». Si potrebbe dir meglio? R. G.

G. BASSI, '*L'oro del Reno*' *di R. Wagner*. Guida tematica illustrativa. — Milano, Ricordi. — L. 1.

— '*Il crepuscolo degli Dei*' *di R. Wagner*. Guida tematica illustrativa. — Milano, Ricordi. — L. 1.

Richiamando il lettore alla « nota esplicativa » che il dott. Bassi pubblica in capo a ciascuna di queste guide, e che noi riproducemmo a pag. 853, anno 1905, di questa *Rivista*, diamo con piacere l'annunzio di questi due volumetti. Il pubblico dev'esser grato al Bassi della sua non tenue fatica, ed ancor più grato gli sarà quando potrà trarre giovamento dall'intera trilogia. B.

HEINRICH PORGES, '*Tristan und Isolde*'. — Leipzig, 1906. Druck und Verlag von Breitkopf und Hartel.

Quando nel 1867 l'arte di Wagner era ancora una così grande oscura cosa, il Porges scriveva già uno studio critico penetrante sul secondo atto del *Tristano*. Questo venne poscia esteso e completato sino a divenire un saggio comprendente l'opera intera, il saggio attuale che il Wolzogen ha pubblicato rivedendolo con cura. E noi abbiamo oggi così, non una *guida* di più sul *Tristano*, chè per cose di questa specie, se non dovremmo proprio rammaricarci, dovremmo però sospirare un *basta*, ma un apprezzamento intelligente diretto, come in origine, a giovare e ad istruire. L. TH.

RAOUL RICHTER, *Kunst und Philosophie bei Richard Wagner*. — Akademische Antritts-Vorlesung gehalten in Leipzig den 17. Iuli 1906.

Tutta la nostra coltura musicale e artistica in genere essendo penetrata dall'idea wagneriana, è importante ricercare quale sia il rapporto che l'arte e la filosofia contraggono nelle opere del maestro.

Egregiamente il Richter ha stabilite e studiate le linee principali del problema, rilevando la posizione di Wagner rispetto a Feuerbach e Schopenhauer e dimostrando come le tendenze assolutamente opposte di questi due pensatori poterono collegarsi nella intuizione e nel pensiero del Wagner.

Sulla linea della speculazione filosofica da un lato e sulla base

dell'impersonazione artistica dall'altro, riesce al Fuchs di fissare, in seguito, dei tipi rispondenti quali il genio dell'artefice poteva creare.

Coloro qnindi che intenderanno penetrare nelle creazioni del Wagner con mente di artisti e di pensatori, troveranno in questo piccolo libro un interesse e un'ispirazione non comuni. L. TH.

Familienbriefe von Richard Wagner. 1832-1874. — Berlin, 1907, Verlag von Alexander Duncker.

Nuove notizie, nuove luci intorno a circostanze della vita di Wagner non si posson dire acquistate mediante la pubblicazione di queste sue lettere famigliari, le quali provengono dall'archivio della casa Wahnfried. Il Glasenapp ebbe a servirsene già per la compilazione della *Vita*. Ma pur tuttavia una quantità notevole di particolari rispetto all'arte e alle circostanze pratiche, n'escono vivacemente delineati e contribuiscono a rappresentare con sempre maggiore interesse di verità l'esistenza fortunosa di un genio creativo.

E in queste lettere è veramente la più intima e sincera effusione dell'uomo che lotta e lavora, dai tempi in cui le speranze più belle arridevano, a quelli dei grandi sconforti, delle delusioni, delle persecuzioni e delle rivincite supreme. La immagine vivente del Wagner s'affaccia del continuo com'ella è in realtà, senza la minima affettazione, e diciamolo pure, senza le esagerazioni e le liriche fiamme di altri documenti consimili. È una pubblicazione di nessun effetto e di notevole importanza. L. TH.

GUSTAV HERRMANN, 'Tristan und Isolde', Bayreuth 1906. Cosmos etc. — Leipzig, 1906.

L'esecuzione di *Tristano e Isolda*, l'anno passato a Bayreuth, fu eccellente in ispecie per merito di Siegfried Wagner, direttore di scena, Felice Mottl, direttore d'orchestra e del Dr. Alfredo von Bary, *Tristano*. L'Hermann prende le mosse dalle impressioni lasciate da questi tre fedeli interpreti della potente opera per esporre le sue considerazioni sul dramma e sulla musica, soffermandosi molto ai caratteri, alle idee principali e alle frasi e rispettivamente ai mezzi onde la rappresentazione riesce la più poetica e convincente.

In conclusione questo è uno studio di scena e d'espressione notevolmente diverso dai soliti che siam usi a leggere, e istruisce col ricordo continuo delle circostanze più notevoli in relazione all'importante fatto di Bayreuth nel decorso 1906. L. TH.

Varia.

M. LONDONIO, Democrazia musicale (In nozze Macola-Scattola).

« Ho scorto nella società due enormi disgrazie: quella di essere « considerati niente dai *grandi* e quella d'essere considerati troppo « dai *piccoli*. Io, pur troppo, devo sopportare gli effetti di entrambe ». Della prima non par tuttavia che moltos i dolga il Londonio; assai in vece della seconda, la quale gli inspira quaranta pagine di lamentazioni. Geremia era più sobrio. R. G.

EDUARD L. CHAVARRI, Les Escoles Populars de Música. — Barcelona, 1906, Tip. ' L'Avena '.

Questa monografia vale tutto un programma di educazione del popolo col medio della musica. I frutti che si possono avere dal coltivare rettamente la canzone popolare entrano per molto in questa educazione e sono evidentemente tenuti in gran conto. Il carattere che assume questo insegnamento nelle scuole del popolo non è quindi decorativo; ma l'arte piuttosto dovrebbe innestarvisi a mezzo della canzone come reintegratrice della coscienza delle razze.

Quanto al carattere ed alla missione delle scuole e alla loro organizzazione, l'autore s'inoltra nell'esame di molte particolarità di importanza pratica.

L'idea è certamente ottima, soprattutto perchè s'impronta di spirito educativo e combatte il dilettantismo. L. TH.

BOUCHOR et TIERSOT, Chants populaires pour les Écoles. Édition pour Piano et Chant. — Paris, 1906, Hachette et C^ie^, Éditeurs.

Come ne apprende il titolo della pubblicazione, questi canti popolari per le scuole non possono avere per obbiettivo che il complemento musicale di un'istruzione elementare. E sotto questo aspetto non sapremmo come meglio approvare lo stile e la forma che s'improntano di un'amabile semplicità tanto per le composizioni detratte da antiche maniere popolari, quanto per quelle che risentono di un'inventiva più recente. L. TH.

Calendar of Trinity College of Music London for the academic year 1906-7.

L'annuario del Collegio musicale della Trinità di Londra è una delle più vaste ed accurate pubblicazioni didattiche. Esso contiene ogni genere di statistiche sul movimento degli allievi, programmi di studî e di esami, regolamenti, indirizzi e informazioni di ogni specie, una vera enciclopedia pedagogica, la quale fa molto onore a chi l'ha redatta e pubblicata. L. TH.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Ars et Labor (*Musica e Musicisti*) (Milano).

Novembre. — *Il teatro Costanzi di Roma. — Il corpo di musica municipale di Milano. — Il prof. Romeo Orsi e la sua fabbrica di strumenti musicali.*

Dicembre. — *La musica nelle pitture pompeiane.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 7, Novembre 1906. — G. Piovano, *A Luigi Alberto Villanis: In devota memoria.* — Carlo Cordara, *Protezionismo sinfonico e accademico italiano (Nell'ora presente).* — Arnaldo Bonaventura, *I teatri di Parigi giudicati da un italiano nel 1786. — Varietà musicali. — Lo strumentale del Liszt giudicato da R. Wagner. — Wagner e il concetto estetico della tonalità.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 128-129. — Bertini, *I progressi della musica in Norvegia.* — Bonaventura, *L'incontro tra Rossini e Wagner.* — Ferrerio, *Le origini del melodramma.*

N. 130. — Senes, *Musica sacra.* — Bertini, *Una violinista prodigiosa.* — Ferrerio, *Le origini del melodramma.*

Musica sacra (Milano).

N. 7. — *Primo Congresso Associazione italiana di Santa Cecilia. — Il nuovo regolamento di Musica Sacra nella diocesi di Bergamo. — Una prova di canto durante un'adunanza conciliare sull'esordire del secolo XI. — La coda di uno strascico. — Polemica campanaria.*

N. 8. — *A Milano! — Perchè nella riforma della musica sacra il progresso è così lento? — Sedicenti Musicisti. — Sempre la polemica organaria. — Le voci, l'organo, l'orchestra nella liturgia.*

N. 9. — *Ceciliani d'Italia a Milano! — Notizie importanti per i Congressisti. — Il S. P. Pio X per l'Associazione Ceciliana ed il Congresso di Musica Sacra. — I responsori nell'ufficio divino possono essere accompagnati con l'or-*

gano? — Le voci, l'organo, l'orchestra nella liturgia. — Ancora la polemica campanaria.

N. 10. — *Il nostro Congresso. — Per la educazione della voce. — Organisti ed Organari.*

N. 11. — *Santa Cecilia. — Il « Commune sanctorum » dell' Edizione Vaticana. — Modernismo musicale. — Il Congresso di Milano. — Il Congresso dei Maestri di Musica: Milano, 11-13 ottobre. — Campanaria.*

N. 12. — *Sant'Alfonso Maria de' Liguori e la musica sacra. — Ancora sugli accompagnamenti degli « accentus » liturgici. — La musica nell'idea antica. — Modernismo musicale.*

N. 1, Gennaio 1907. — *Regolamento della Musica Sacra nella Diocesi di Pavia. — Accento tonico e ritmo nell'esecuzione del canto gregoriano* (dialogo).

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 8-10. — P. Cagin, *Les noms latins de la Préface eucharistique.* — K. Ott, *La Psallenda nella liturgia ambrosiana.* — A. Guittard, *In Assumptione B. Mariae Virginis.* — R. Barelli, *Osservazioni sul mensuralismo nel canto gregoriano.* — E. Clop, *Polyphonie ou monodie dans les églises de couvents. — Libri e stampe.* — G. Bas, *« Commune sanctorum »; Alf. Desmet, Aloys Desmet, Osc. Depuydt. Organum Comitans.* — G. M. Suñol, *F. H. Mathias. L'accompagnement du plain chant.* — T. de Celano, *Metodo completo de Solfeo, teoria y pratica de canto gregoriano.* — G. Mercati, *S. Francisci Assisiensis vita et miracula. — Pubblicazioni gregoriane. — Pubblicazioni musicali. — Note ed Appunti.* — L. R., *Nuovi documenti intorno all'Edizione Vaticana di canto gregoriano.* — G. Mercati, *Ancora sul rituale del Card. Santori.* — A. Palmieri, *Una Scuola di Musica bizantina in Atene. — Un manoscritto musicale scoperto al Museo di Koenigsgraetz; M. d'Indy ed il ritmo gregoriano.*

N. 11-12. — P. de Puniet, *La fête de l'Épiphanie et l'hymne du Baptême au Rit-Grec.* — A. Latil, *Spigolature Cassinesi: Cantilene Monastiche del 1506.* — G. Vale, *I tropi del ciclo natalizio ad Aquileia.* — G. Lapponi, *L'affresco di Gubbio e la Santa Casa di Loreto. — Note ed appunti.* — G. Mercati, *Buoni pensieri di vecchi liturgisti; Ambrogio Teseo primo traduttore e raccoglitore di liturgie orientali.* — H. Mariott Bannister, *Reproduction of Plainsong Melodies. — Appunti.*

N. 1-2, Gennaio-Febbraio 1907. — K. Ott, *L' antifona « in choro » e le antifone all'Evangelo nella liturgia ambrosiana.* — H. Grisar, *Un'antica Diaconia risorta in Roma, S. Maria in via Lata.* — Y. D., *Une remarque sur le Quilisma.* — A. Palmieri, *La Riforma della Liturgia Russa. — Note ed appunti.* — D. M. Fulvio Pulignani, *L'affresco di Gubbio e la S. Casa di Loreto.* — G. Mercati, *Leggende Medievali sulla Salve Regina.* — C. R., *Il Reverendo P. L. Janssens ed il raccorciamento delle melodie gregoriane.* — H. M. B., *A proposito della Nota « Riproduction of Plaisong Melodies. — Appunti.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 2-3. — *Mons. Gius. Gamba eletto vescovo di Novara.* — H. Mueller, *I cinque comandamenti dell' organista.* — G. Tebaldini, *Per la nostra propaganda.*

N. 4. — D. G. PAGELLA, *A proposito del Quilisma.* — E. DAGNINO, *Per difendere il nostro patrimonio artistico.* — *Attorno all'Edizione Vaticana.* — *Terzo grande Concorso nazionale ed internazionale di Musica.*

N. 5. — *Notificazione e Congresso di Milano* (Il Cronista). — *Terzo Concorso nazionale e internazionale di Musica, Milano.* — *Società Veronese di San Gregorio.* — *La musica nelle feste Paoliniane di Cividale.* — *Una buona lezione.* — *Un problema risolto!* — *Per un monumento a Palestrina.* — *Effetto dell'eco.*

N. 6. — D. P. GUERRINI, *La Basilica di S. Cecilia in Trastevere.* — D. G. PAGELLA, *Sul carattere della musica sacra ai nostri tempi.* — *Un Congresso regionale di musica sacra a Padova.* -- *Associazione italiana di S. Cecilia.* — *Associazione diocesana di S. Cecilia per la diocesi di Bergamo.* — *Società diocesana di S. Cecilia per l'Archidiocesi di Torino.* — *L'attualità allegra.* — *Replica alla lettera fiorentina.*

N. 7. — D. G. PAGELLA, *Sul carattere della musica sacra ai nostri tempi* (Contin. e fine). — Abbé J. ARTIGARUM, *L'accompagnamento razionale e modale del canto gregoriano.* — A. MARTELLI, *Codici sconosciuti.* — *Attorno all'Edizione Vaticana.* — *Seconda lettera fiorentina.*

FRANCESI

La Revue Musicale (Paris).

N. 19-20. — HERVÉ, *La chasse et la musique. Le cor.* — *La musique et la magie* (suite). — *Le moine d'Afflighem.* — *L'art de siffler.* — *L'orgue merveilleux.* — *Notes sur la musique orientale.* — COMBARIEU, *Organisation des études d'histoire musicale en France au XIX^e^ siècle.* — GUITTARD, *Les airs de danse dans les œuvres des clavecinistes français.*

N. 21. — *Une récente édition des Sonates de Beethoven.* — *Quelque œuvres musicales récemment jouées à Paris.* — *Notes sur la musique orientale.* — COMBARIEU, *Organisation, etc.*

N. 22. — *Les œuvres récemment exécutées à Paris.* — *Un mot sur les modes.* — *Un chœur de Glinka.*

N. 23. — *Les œuvres récemment exécutées à Paris.* — *M. V. d'Indy et les Allemands.* — *La mesure à 11 temps.* — *Pour la réhabilitation de la dissonance.*

N. 24. — *Les œuvres récemment exécutées.* — *Les suites de quintes et la musique contemporaine.* — *Le surmenage musical à Paris et la Trompette.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 20. — MAUCLAIR, *Le sens du Lied.* — D'UDINE, *Les fastes du Grand Opéra.* — LEKEU, *Lettres inédites.*

N. 21. — D'UDINE, *La mode et la personnalité.* — GAUTHIER VILLARS, *L'organiste.* — MÉRALY, *A propos du Salon Musical.* — D'UDINE, *Les fastes du Grand Opéra.*

N. 22. — DEBAY, « *Ariane* » *de Massenet à l'Opéra.* — MOOSER, « *Sadko* », *opéra de Rimsky-Korsakof.* — DEBAY, *Les premières.*

N. 23. — MOOSER, « *Sadko* », *de Rimsky-Korsakof.* — STERNAY, *Le person-*

nage de Wotan et l'élément divin dans le « Ring ». — DE HERZ, *Quelques miettes d'histoire musicale.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 44, 45, 46, 47, 48, 49. — HENRI DE CURZON, *« Ariane », de Jules Massenet, à l'Opéra de Paris* (Critica riserbata). — RAYMOND BOUGER, *Armand Parent et ses concerts.* — ALFRED ERNST, *L'art de R. Wagner: tonalité et modulation* (seguito e fine).

N. 46. — M. D. CALVOCORESSI, *Le concours Crescent: La Symphonie en « mi » de M. Guy Ropartz.* — H. DE CURZON, *La musique suisse à Paris: « Le Bonhomme Jadis », de M. E. Jaques-Dalcroze, et « Les Armaillis ». de M. Gustave Doret, à l'Opéra-Comique.* — *Reprise de « La Princesse jaune », de C. Saint-Saëns.*

N. 49. — MAY DE RUDDER, *La neuvième symphonie d'Anton Bruckner.*

N. 50. — A. JOLI, *A propos des « Troyens » de Berlioz.* — MARCEL REMY, *Une statue au compositeur Lortzing à Berlin.*

N. 51. — H. DE CURZON, *La nouvelle partition d' « Ondine » de E. T. A. Hoffmann.*

N. 52. — J. H., *« Les Troyens » au Théâtre Royal de la Monnaie.* — H. DE CURZON, *« Madame Butterfly » de G. Puccini.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 41 a 50. — A. BOUTAREL, *« Ariane ». Introduction à l'opéra de Massenet.* J. TIERSOT, *Berlioziana.*

N. 51-52. — BOUTAREL, « A…iane ». *Histoire d'amour aux temps préhomériques.*

Le Mercure Musical (Paris).

N. 19-20, ottobre. — PAUL DE CHEVREMONT, *Musique hongroise* (Noi non conosciamo della musica ungherese che le contraffa…ioni, le riduzioni, le imitazioni. La vera, quella che il popolo ha composto e ancora… compone, è originalissima: fiera d'inspirazione, agile e bizzarra di ritmi, fervida… di modi. Ama lo strano, l'improvviso e l'imprevisto: tutti i capricci d'una fanta…ia che, avuto l'impulso primo dalla parola, s'abbandona libera al sogno. La voce… del violino è la sola che le convenga). — E. BORLINGHAM HILL, *L'œuvre de …iano de Cl. Debussy* (Due periodi: nel primo il Debussy è compositore piacevole, …rretto, elegante; nel secondo — dal 1901 in poi — egli si rivela poeta originalissim… de' suoni, creatore d'armonie nuove, artefice d'insoliti modi in cui si riflettono le se…nsazioni più rare dell'inquieta anima moderna). — MICHEL BRENET, *Les débuts de l…abonnement de musique* (Inventore dell'associazione alla lettura musicale fu Ant…nio de Peters nel 1765). — JACQUES REBOUL, *Une forme galloise de la légende de Parsifal* (Raffronto tra il poema di Volfranco e la leggenda celtica originale).

N. 21-22, novembre. — ROMAIN ROLLAND, *Jean Cristophe.* — E. BURLINGHAM HILL, *Une opinion américaine sur Maurice Ravel.* — P. KOMITAS, *Quatres mélodies arméniennes* (Note, testo e traduzione). — DU ROHER, *La musique à Rouen pendant la Terreur* (Le feste nazionali. Le feste decadarie. I concerti. Il teatro).

N. 23-24, dicembre. — ARCHAY TCHOBANIAN, *Musique et poésie arméniennes*

(Musica orientale, questa dell'Armenia; ma più sobria, più chiara, più pura che non quella degli altri popoli d'Oriente. « Il y a du soleil en ces chants, mais non pas le soleil dévorateur des déserts de l'Arabie et de la Perse: une clarté dorée, toute céleste, dont l'ardeur est une caresse à la blancheur des cimes, au vert des forêts et aux reflets des ruisseaux murmurants »). — PAUL-MARIE MASSON, *L'humanisme musical en Allemagne au XVI^e siècle* (Col nome di « umanismo musicale » l'Autore designa l'insieme delle opere intese a riprodurre i ritmi del lirismo antico. Le prime prove risalgono alla fine del secolo XV; e furono promosse da un umanista tedesco, Conrad Celtes. Nel 1507 un discepolo, Peter Tritonius, pubblicava una raccolta di « Melopoiae sive armoniae super XXII genera carminum heroicorum, elegiacorum, lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum », in cui erano osservate rigorosamente la quantità delle sillabe e le arsi e le tesi de' versi antichi. L'esempio fu imitato, con intento quasi sempre pedagogico, in tutto il secolo XVI: a mezzo il secolo l'uso tocca il colmo; poi scade via via). — AMÉDÉE GASTONÉ, *Les origines des maîtrises d'église* (L'uso delle voci di fanciulli nel canto liturgico già appare nel primo periodo dell'arte cristiana; si afferma nell'età gregoriana con le *Scholae cantorum*; prevale mercè lo svolgimento dell'*organum* nel secolo IX).

Le Théâtre (Paris).

Octobre I. — *M^{me} Adelina Patti.*

» II. — *Adelaide Ristori (1822-1906).*

Novembre I. — *La quinzaine théâtrale.*

» II. — *La quinzaine théâtrale.*

Décembre I. — « *La princesse jaune* », *de* SAINT-SAËNS. — « *Le bonhomme Jadis* », *de* J. DALCROZE. — « *Les Armaillis* », *de* G. DORET.

Id. II. — *La quinzaine théâtrale.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt (Lipsia).

N. 49. — R. STERNFELD, *Wagner Literatur.* — E. SCHMITZ, « *Die Deutsche Vereinigung für alte Musik* ». — S. a. r.

N. 50. — J. F. COOKE, *Das Telharmonium.* — *Einige Wagner Documente.* — S. a. r.

N. 51-52. — E. LIEPE, *Tannhäuser oder Troubadour.*

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 1, 2, 4, 6. — *Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke* v. Dr. G. Münzer (Articoli didattici).

N. 1. — *Die Konfusion in der Musik. Ein Mahnruf* v. Felix Draeseke (Solita polemica di conflitto fra Teoria e Genio). — *Der Monatsplauderer* v. Dr. Richard Batka. — *Dr. Henry Coward und der Yorkshire Chor* v. C. Karlyle (London).

N. 2. — *Zur Zehnten Wiederkehr v. Anton Bruckners Todestag* v. Rudolph Louis (München) (In occasione del 10° anniversario della morte del B.). — *Der*

Domchor zu Regensburg v. Dr. K. Weinmann (Articolo importante). — ***Zu Stockhausens Ableben*** v. W. H.

N. 3. — ***Das Musikalische Gedächtnis und seine Stärkung*** v. Pfarrer Albert Maecklenburg (Danzig). — ***Die verminderten Dreiklänge*** v. M. Koch (Seguito del corso d'armonia).

N. 4. — « ***Wie steht's mit dem Schwert?*** » v. Hans v. Wolzogen (Wagneriana). — ***Der Monatsplauderer.*** « ***Musikalische Volkswirtschaft*** » v. Dr. Richard Batka. — ***Das Urbild des « Fra Diavolo »*** v. Dr. Adolph Kohnt. — ***Max Regers Serenade für Orchester*** (Recensione della 1ª esecuzione in Colonia) v. Karl Wolff.

N. 5, 6. — ***Hermann Göts*** v. Bruno Weigl (Brünn) (In ricordo del 30° anniversario della morte del G.).

N. 5. — ***Musikalische Zeitfragen*** (Un eco dell'articolo polemico del Draeseke). — ***Der Hauptnonenakkord*** v. M. Koch (Seguito del Trattato d'armonia).

N. 6. — ***Britische Weihnachten*** v. Fritz Erckmann. — ***Cäcilien-Feier*** v. Centa Roll (München).

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia).

N. 1-2-3-4. — Dr. J. J. R., *Quartette und kein Ende.* — Rassegna dell'anno musicale 1906. — E. Closson, *I Troiani* di E. Berlioz. — S. a. r.

N. 7-8. — F. Prelinger, ***Nordische Musik.*** — S. a. r.

N. 9-10. — H. Leichtentritt, ***Neue Werke von Max Reger.***

N. 11 al 16. — Felia Draeseke: ***Was tut der heutigen musikalischen Production not*** (Ciò che necessita all'odierna produzione musicale). — S. a. r.

Zeitschrift für Instrumentenbau (Lipsia).

N. 13. — H. Freimark, ***Praktische Vorschläge für Klavierhändler zur Erweiterung des Harmoniegeschäftes.***

N. 14. — L. Rupp, ***Die Orgel der Zukunft.*** — ***Die Ausfuhr von Musikinstrumenten aus Deutschland im Jahre 1906.***

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Gennaio. — ***The Year 1906.*** — H. Antcliffe, ***Nature and the Composer.*** — Ricordi biografici: ***Wladimir Stassow, Mili Balakirew, F. Mendelssohn.*** — Corrispondenze. — Recensioni. — Notizie. — Musica.

Febbraio. — D. C. Parker, ***The old Weimar Theatre.*** — Musica. — S. a. r.

Musical Courier (New York).

N. 1397. — R. De Koven, ***Present Day Light Opera.*** — The Editor, « ***Salome*** », Melba, etc. — L. Liebling, ***Variations.*** — ***The Manhattan Opera.*** — ***The Metropolitan Opera.*** — Corrispondenza dai centri musicali d'Europa e di America. — Notizie, ecc.

N. 1398. — ***News and Comments by the Editor.*** — L. Liebling, ***Variations.*** — Blumenberg, ***Pianists, Pianos and Profit.*** — Articoli d'attualità e corrispondenze.

N. 1399. — ***An old lie, marvelously sung (Manhattan Opera House).*** —

National Opera Company. — F. E. THOMAS, ***Musical Education.*** — Corrispondenze e articoli diversi.

N. 1400. — ***Topics from the other side,*** bi the Editor. — L. LIEBLING, ***Variations.*** — Corrispondenze. — Notiziario e articoli diversi.

N. 1401. — ***Paris Opera, Concerts and Bach.*** — L. LIEBLING, ***Variations The Hero of the Hour*** (Strauss, « ***Salome*** »). — Corrispondenze. — S. a. r.

N. 1402. — F. E. THOMAS, ***Musical Education.*** — ***Paris Grand Opera and*** « ***Salome*** »· — Notizie. — Articoli varî. — S. a. r.

The Etude (Filadelfia).

Gennaio. — ***Haydn Number*** (Diversi articoli su Haydn). — L. C. ELSON, ***The Mystery of Early English Music.*** — N. J. COREY, ***Teachers' Round Table.*** — ***Vocal Department.*** — ***Organ and Choir.*** — ***Violin Department.*** — Notiziario, ecc. — Musica.

Febbraio. — G. MATHIAS, ***Chopin as I knew him.*** — ***Reminiscences of Schubert.*** — F. COOKE, ***The Life of the Virtuoso.*** — A. HIPPINS, ***Anton Rubinstein in his Classes.*** — Musica. — S. a. r.

The Musical Times (Londra).

Gennaio-Febbraio. — DOTTED CROTCHET, ***St. Paul's Cathedral.*** — C. J. SHARP, ***Folk-Song Collecting.*** — C. F. ABDY WILLIAMS, ***The Evolution of the Choir Organ.*** — Recensioni. — Corrispondenze. — Musica. — S. a. r.

Febbraio. —

The Musician (Boston).

Gennaio. — P. GOETSCHINS, ***Miscellaneons Pianoforte Compositions of Beethoven.*** — H. C. MACDOUGALL, ***Choir and Choral Department.*** — A. RUSSELL, ***The commonplaces of vocal art. The relation of song to speech.*** — Musica, ecc.

Febbraio. — J. L. LOPEZ, ***Grand Opera on the Bowery.*** — W. SHAKESPEARE, ***Master and Pupil.*** — L. O' CONNELL, ***The latest Monument to Richard Wagner.*** — H. E. KREHBIEL, ***The Metropolitan Opera House of New York.*** — J. TIERSOT, ***Musical Ethnography in America.*** — Musica. — S. a. r.

NOTIZIE

—

Opere nuove e Concerti.

*** Si è eseguita a Dresda come novità una *Ouverture* di concerto di R. Strauss, lavoro giovanile del compositore.

*** Il fascio di opere nuove:
Moloch, di Schillings.
Jana, di Renato Virgilio.
Reseda, di Renato Virgilio.
L'Apostata, di Antonio Pagura.
Teresa, di Massenet.
Fasma, di P. La Rotella.
Fior di neve, di L. Filiasi.
Pace, di B. Heydrich.
Il viatore, di E. Bossi.
Il cieco, di E. Bossi.

*** A Roma l'opera nuova « *Jana* », di Renato Virgilio.

Varie.

*** Gustavo Mahler ha terminato la sua settima sinfonia.

*** Al Conservatorio di Parigi fu per la prima volta eseguita la cantata profana *Éole apaisé*, di Seb. Bach; successo trionfale.

*** Anche nella prossima stagione estiva si avranno le rappresentazioni wagneriane a Monaco di Baviera: tre volte la Trilogia, quattro *Tristano e Isotta*, due *I Maestri Cantori*, e due *Tannhäuser*. Precederà un ciclo Mozartiano.

*** Alla direzione del teatro dell'*Opéra* di Parigi furono nominati André Messager, il noto compositore, e il baritono Broussan, già direttore a Lione.

*** A Lübeck si ebbe la prima rappresentazione dell'opera di Enrico Bossi, « *Der Wanderer* ». Dirigeva il figlio del compositore.

*** La Società dei compositori tedeschi, di Berlino, e la Società degli autori, compositori e editori, di Vienna, hanno concluso un accordo, secondo il quale il Comitato di Vienna riscuoterà in Austria-Ungheria i diritti dei compositori germanici, e il Comitato di Berlino quelli degli autori austriaci e ungheresi in Germania e Svizzera.

*** L'*Académie des Beaux-Arts* di Parigi assegnò il premio Rossini (poesia) del valore di 3000 fr. al poema *Laura e Petrarca* di Fernand Beissier e Eugène Adenis; si apre perciò il concorso al premio Rossini (composizione musicale) di pari valore su questo poema; si chiuderà il 31 dicembre 1907. Copie del poema si possono avere dal segretario dell'Istituto.

*** Nei giorni 20 e 21 gennaio il maestro B. Mugellini ha ottenuto alla Società del Quartetto di Bologna un grande successo eseguendo i concerti di Mozart in *La magg.* e quello di Beethoven in *Sol magg.*, oltre a vari « a solo ».

*** Riccardo Strauss fu proposto recentemente nelle elezioni pel Senato dell'Accademia delle Arti a Berlino, ma non venne eletto in causa dell'opposizione dei suoi colleghi musicali.

Necrologie.

*** A Kissingen, Cirillo Kistler; nato nel 1848, scrisse per cori d'uomini e per orchestra e sei opere pel teatro.

*** A Parigi, Wilhelm Goldner, d'anni 67; scrisse molta musica da sala per pianoforte.

*** A Lacken-Bruxelles, la cantante Medori; nacque nel 1822.

*** A Pietroburgo, il critico Wladimir Stassow; scrisse le biografie di Glinka, Moussorgsky e Borodine; aveva 82 anni.

*** Désiré Thibault, direttore d'orchestra al Conservatorio di Parigi e poi a Montecarlo.

*** A Parigi, il baritono Mariano de Padilla, spagnuolo.

*** Il compositore Charles Henri de Boisdeffre; scrisse musica sinfonica, religiosa e da camera.

*** A Parigi, in età di 78 anni, la viscontessa De Grandval (nata De Reiset); scrisse diverse opere per orchestra, cantate, uno *Stabat*, un oratorio ed alcune opere per teatro.

*** La pianista Pauline de Smet.

*** La cantante Marie-Cinti Damoreau.

*** A Firenze, il compositore violinista Federico Consolo.

*** A Siena, in età d'anni 54, lo stimato violinista Rinaldo Franci.

*** A Francoforte, il professore Anton Urspruch, pianista e compositore.

*** A Napoli, il grande pianista e pedagogo Beniamino Cesi; era nato nel 1845.

*** A Bayreuth, Eduard Steingräber, fondatore della nota fabbrica di pianoforti.

*** A Monaco di Baviera, il barone Anton von Perfall, per lungo tempo intendente ai teatri di Corte.

*** A Vienna, Hans Schmitt, pianista e pedagogo.

*** A Praga, il professore d'organo e di composizione Joseph Foerster.

*** A Monaco di Baviera il 5 febbraio morì improvvisamente Ludwig Thuille, compositore stimato e professore all'Accademia di musica. Era nato nel 1861 a Bolzano, nel Tirolo; è autore delle opere *Theuerdank*, *Lobetanz*, *Gugeline*, e di musica per canto e da camera.

*** A Torino, il 17 febbraio, morì Natale Canti, in età d'anni 49; scrisse l'opera *Savitri*, della quale si occupò la *Rivista*.

*** In una casa di salute di Vienna è morto a 55 anni il compositore Adalberto von Goldschmidt, autore dei drammi musicali *Helianthus* e *Gaea* e dell'oratorio *I sette peccati mortali*.

*** A Monaco è morto in età di 83 anni il barone Carlo v. Perfall, intendente generale del Teatro Reale.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Arte (L') musicale illustrata da tre generazioni in una stessa famiglia (Boccabadati). In-8. — Firenze, tipog. Barbera.

Jadassohn S., *Le forme nelle opere musicali.* Corso analitico sistematicamente ordinato per lo studio pratico dell'allievo e per l'autodidattica. — Leipzig, Breitkopf.

Landucci L., *Per le tradizioni musicali lucchesi.* Cenni storici e commento del *Motu-proprio* di Pio X. In-8. — Lucca, tip. A. Marchi. L. 1.

Londonio M., *Democrazia musicale* (per nozze). In 8. — Venezia, tip. G. Scarabellin.

Manuale (Piccolo) per il musicante, compilato in occasione delle riforme delle musiche militari del regno d'Italia, agosto 1902; riveduto e ampliato (luglio 1906). In-16. — Milano, F. Roth.

Raggi A. e L., *Il teatro comunale di Cesena: memorie cronologiche 1500-1905.* In-8, fig. — Cesena, tip. G. Vignuzzi. — L. 5.

Rosadi G., *Di Luigi Boccherini, compositore.* In-16. — Lucca, tip. A. Amadei. — L. 0,50.

Ugolini G., *Intorno al dramma musicale Tristano e Isotta: appunti wagneriani.* In-16. — Brescia, tip. Lenghi.

Volpi P., *Sulla questione della Scala.* Lettera al *Corriere della Sera*, aprile 1906. In-8. — Milano, tip. Allegretti.

FRANCESI

Bellaigue C., *Mozart.* In-8. — Paris, H. Laurens. — Fr. 2,50.

Bouasse H., *Bases physiques de la musique.* In-8. — Paris, Gauthier-Villars. — Fr. 2.

Ingegnieros J., *Le langage musical et ses troubles hystériques.* In-8. — Paris, Alcano. — Fr. 6.

Poirée E., *Chopin.* In-8. — Paris, H. Laurens. — Fr. 2,50.

Servières G., *Weber.* — Paris, H. Laurens. — Fr. 2,50.

Stoullig E., *Les annales du théâtre et de la musique (année 1905).* In-8. — Paris, Ollendorf. — Fr. 3,50.

TEDESCHI

Batka R., *Geschichte der Musik in Böhmen. 1. Buch: Böhmen unter deutschem Einfluss.* — Prag, Dürerverlag.

Bauerle H., *Die « sieben Busspsalmen » des Orlando di Lasso. Musikphilologische Studie.* — Leipzig, Breitkopf.

Beethoven-Kalender auf d. J. 1907. Hrsg. der « Musik ». In-8. — Berlin, Schuster u. Loeffler.

Beethoven L. v., *Sämtliche Briefe. Kritische Ausg. v. Dr. A. C. Kalischer.* — Berlin, Schuster u. Loeffler.

— *Sämtliche Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. v. Dr. Fr. Prelinger. 1. Bd. 1783-1814.* In-8. — Wien, C. W. Stern.

Brahms J., *Briefwechsel. I. u. II.* — Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft.

Breithaupt R. M., *Die natürliche Klaviertechnik. II. Bd. Die Grundlagen der Klaviertechnik. Grosse prakt. « Schule der Technik ».* — Leipzig, C. F. Kalmt.

Bruns P., *Das Problem der Kontraltstimme.* — Berlin, Ch. F. Vieweg.

— *Neue Gesang-Methode.* — Berlin, O. Dreyer.

Bürkner R., *Richard Wagner, sein Leben u. seine Werke.* — Jena, H. Costenoble.

Draeseke F., *Die Konfusion in der Musik.* — Stuttgart, C. Grüninger.

Eberhardt G., *Mein System des Übens f. Violine u. Klavier auf psycho-physiologischer Grundlage.* — Dresden, G. Kühtmann.

Eylau W. u. C., *Der musikalische Lehrberuf.* — Leipzig, R. Boigtländer.

Frimmel T., *Beethoven-Studien. II. Bausteine zu e. Lebensgeschichte des Meisters.* — München, G. Müller.

Fuchs A., *Taxe des Streich-Instrumente.* — Leipzig, C. Merseburger.

Hermann G., *Tristan und Isolde. Bayreuth 1906. Eine Studie.* In-8. — Leipzig, Cosmos.

Johannsen J., *Der zwei- drei- u. Vierstimmige einfache, doppelte, drei- u. Vierfache strenge Kontrapunkt.* — Leipzig, P. Jurgenson.

Krauss R., *Das Schauspielbuch. Ein Führer durch den modernen Theaterspielplan.* — Stuttgart, Muth.

Kretzschmar H., *Musikalische Zeitfragen.* In-8. — Leipzig, C. F. Peters.

Lexicon der Zitherspiels. In-16. — Erfuhrt, F. Kniestädt.

Militär-Musiker-Notiz u. Taschenbuch f. d. J. 1907. — Berlin, A. Parrhysius.

Mojsisovics R., *Thematischer Leitfaden nebst Einführung in Hans Pfitzner romantische Oper « Die Rose vom Liebergarten »*. — Leipzig, Brockhause.

Musiklexicon, kleines, nebst Winken zur Erlangg. u. Bewahrg. der kunstkennerschaft. — Berlin, Ries u. Erler.

Newmarch R., *Jean Sibelius e. finnländ. Komponist.* — Leipzig, Breitkopf.

Niemann W., *Die Musik Skandinaviens.* — Leipzig, Breitkopf.

Notiz- u. Taschenbuch f. Musikdirigenten f. d. J. 1907. — Berlin, A. Parrhysius.

Porges H., *« Tristan u. Isolde ». Nebst e. Briefe R. Wagners.* — Leipzig, Breitkopf.

Provo H., *Die Musik als Sprache.* — Leipzig, Verlag f. Literaturkunst u. Musik.

Reinecke M., *Pädagogischer Wegweiser durch den Unterricht im Klavierspiel.* — (Hannover) Leipzig, Gebr. Reinecke.

Reinecke W., *Die Kunst der idealen Tonbildung.* In-8. — Leipzig, Dörffling u. Franke.

Richter M., *Moderne Orgelspielanlagen in Wort u. Bild.* — Leipzig, P. de Wit.

Richter R., *Kunst u. Philosophie bei R. Wagner.* — Leipzig, Quelle u. Meyer.

Riemann H., *Katechismus der Fugen-Komposition.* — Leipzig, Max Hesse.

Rietsch H., *Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrh.* — Leipzig, Breitkopf.

Roese O., *Richard Strauss' Salome. Ein Wegweiser durch die Oper.* — Berlin, Bar, Marquardt u. C.

Sang und Klang im XIX | XX. Jahrh. Ernstes u. heiteres aus dem Reiche der Töne. — Berlin, Neufeld u. Henius.

Sänger-Kalender, allgemeiner, u. Jahrbuch der deutschen Vokalmusik f. d. J. 1907. — Zürich, Orell Füssli.

Schmitz E., *Richard Strauss als Musikdramatiker.* — München, H. Lewy.

Schneider A., *Die Lehre der Akustik u. Harmonie, übertragen auf das prakt. Gebiet.* In-8. — Leipzig, F. Hofmeister.

Schroeder C., *Katechismus der Dirigierens.* — Leipzig, M. Hesse.

Schweitzer A., *Deutsche u. französische Orgelbaukunst u. Orgelkunst.* — Leipzig, Breitkopf.

Stoering P., *Von der Violine.* — Berlin, F. Viewey.

Storck K., *Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Operubühnen.* — Stuttgart, Muth.

Theorien und Phantasien, neue musikalische v. e. Künstler. — Stuttgart, Cotta.

Wagenmann., *Ein automatischer Stimmbildner u. die Oeffentlichkeit.* — Leipzig, Verlag f. Literatur-Kunst u. Musik.

Wagner R., *Familienbriefe 1832-1874.* — Berlin, A. Duncker.

Was Rubinstein in den Stunden sagte. — Dresden, C. Tittmann.

Wasielewski W. J., *Robert Schumann, eine Biographie.* — Leipzig, Breitkopf.

Weingartner F., *Ratschläge f. Aufführungen der Symphonien Beethovens.* — Leipzig, Breitkopf.

Wild F., *Praktisches Handbuch f. Festspielbesucher des Prinzregenten-Theaters.* — Leipzig, C. Wild.

Wiltberger A., *Harmonielehre zum Gebrauche in Lehrerbildunganstalten.* — Düsseldorf, L. Schwann.

INGLESI

Lightfoot J., *The Theory of Music for Students and Teachers.* — London, Ralph. Holland

Weingartner F., *On Conducting.* — London, Breitkopf u. Hartel.

— *The Symphony Writers since Beethoven.* — London, W. Reeves.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Riemenschneider Georg. Op. 53. — *Gebet nach Worten des 39. Psalms; Bariton oder Bass mit Orgel.*

— Op. 54. — *Geistliches Lied für Alt mit Orgel oder Harmonium.*

— Op. 55. — *Drei Weihnachtsstücke für Harmonium.* — Leipzig, Steingräber Verlag.

Saglia Achille. — *Miserere* a quattro voci dispari. — Milano, A. Bertarelli.

Tonizzo Angelo. Una lezione di minuetto. Bozzetto lirico per baritono e mima, con accompagnamento di pianoforte od orchestra. — Roma, E van den Eerenbeemt.

Zenoni Baldi. — Due Romanze: I. *Primavera triste*; II. *Primavera lieta*, per canto e pianoforte. — Milano, R. Fantuzzi.

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Saggio
di una bibliografia di libretti musicali
di Felice Romani.

Intorno a Felice Romani, nato a Moneglia il 31 gennaio 1789, morto il 28 gennaio 1865, è stata già raccolta una bibliografia relativa ai melodrammi da Luigi Salvioli. Un altro criterio ha mosso ora noi a raccogliere un nuovo saggio di bibliografia intorno ai libretti d'opera scritti dal Romani, di presentare cioè un elenco pressochè completo dei libretti pubblicati per varie occasioni in città italiane e straniere. La fama di librettista goduta dal Romani, meritava la spesa di raccogliere un saggio della sua attività poetica, che potrà anche servire alla ricerca della fortuna dei libretti del Romani e dei maestri che hanno rivestito di musica leggiadra i suoi versi.

Noi ben sappiamo di non presentare qui il catalogo completo delle edizioni dei varî melodrammi del Romani, ma pur tuttavia i bibliografi, ne siamo certi, vorranno tener conto della nostra fatica. Noi abbiam voluto seguire lo stesso metodo usato per un altro lavoro del genere intorno ai *Teatri Musicali di Pavia* (1), riportando cioè la descrizione di tutte le edizioni — almeno quelle a noi note — di ciascun componimento pubblicato in tempi in cui era in uso stamparsi nuo-

(1) *I teatri musicali di Pavia.* Pavia, tip. Fratelli Fusi, 1903, in-8°, di pp. 103 (Estr. del " Bollettino della Società Pavese di Storia Patria ", Anni III, IV).

vamente — quasi possiam dire ogni volta — il libretto delle opere per questo o per quel teatro in cui venivano rappresentate. Nostra intenzione quindi non è che quella di porgere un catalogo cronologico e nulla più delle produzioni del Romani, dalla prima sua opera, che fu *La Rosa Bianca e la Rosa Rossa*, rappresentata a Genova al teatro di S. Agostino nel 1813, cercando di sposare ad un argomento mitologico un tema moderno, fino alle ultime.

Per quanto è stato in noi, non abbiamo tralasciato di fare diligenti e minuziose ricerche, e tutti i libretti — meno pochissimi — abbiamo veduto e riscontrati. Abbiamo tenuto conto del nome del musico come quello degli artisti, tralasciando i nomi degli scenografi, dei coreografi, ecc.

Noi quindi, come per l'opera che abbiamo pur dianzi citata — ci siamo limitati a porgere nel nostro catalogo — che altro non è — la descrizione bibliografica de' varî libretti. Siamo particolarmente grati al chiar.mo sig. Dott. Diomede Buonamici di Livorno che ci fu largo di consigli e di aiuto.

Salò, 1° febbraio 1906.

Dott. Guido Bustico.

1. **La rosa bianca e la rosa rossa**, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Agostino il carnevale del 1813, dedicato al signor Bourdon Vatres, prefetto del Dipartimento di Genova, barone dell'Impero e uffiziale della Legion d'onore. — Genova, stamp. della Marina e della Gazzetta (s. a.), in-12°, di pp. 59.

Musica di Simone Mayer.

Angelo Testori, *Enrico*. Giuseppe Castelli, *Rodolfo*. Rosa Morandi, *Clotilde*. Claudio Bonoldi, *Vanoldo*. Catterina Bonetti, *Elvira*. Lodovico Bonoldi, *Ubaldo*.

Rappresentata anche a Venezia col titolo: *Il trionfo dell'amicizia*, nel 1819.

2. **Medea in Corinto**, melodramma tragico di Giuseppe Felice Romani, rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di S. Carlo nell'autunno del 1813. *Sit Medea Ferox. Horat.* — Napoli, nella tipografia al largo del Castello, N. 20 (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Musica di Simone Mayer.

Benedetti, *Creonte*. Garcia, *Egeo*. Colbrau, *Medea*. Nazzari, *Giasone*. Pantiggia, *Creusa*. Ferrari, *Evandro*. Garcia, *Ismene*. Chizzola, *Tideo*.

3. **Agatina** o **la Virtù premiata**, dramma semiserio per musica in 2 atti di F. F. (*sic*), da rappresentarsi nel R. Teatro alla Scala nella primavera del 1814. — Milano, stamp. di Giacomo Pirola (s. a), in-16°, pp. 1-60. Segue: *Gundeberga*, ballo tragico.

Musica di Stefano Pavesi.

Luigi Mari, *Ramiro*. Vincenzo Botticelli, *Alidoro*. Filippo Galli, *Dandini*. Andrea Verni, *Bar. di Montefiascone*. Lorenza Corréa, *Clorinda*. Francesca Maffei-Festa, *Tisbe*. Rosa Pinotti, *Agatina*.

4. **Atar** ossia **Il serraglio d'Ormus**, melodramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro di S. Agostino nella primavera del 1814. — Genova, stamp. della Gazzetta (s. a.), in-12°, di pp. 58.

Musica di Giov. Simone Mayer.

Claudio Bonoldi, *Assur*. Elisabetta Pinotti, *Atar*. Elisab. Manfredini-Guarmani, *Aspasia*. Giuseppe Guernieri, *Altamor*. Ludovica Bonoldi, *Tamas*. Giuseppa Arrighi, *Zora*.

5. **Aureliano in Palmira**, dramma serio per musica di E. F. R., da rappresentarsi nel R. Teatro alla Scala per primo spettacolo del carnevale del 1814. — Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola

(s. a.), in-12°, di pp. 1-56. Segue: *I minatori Valacchi*, secondo ballo.

Musica di Gioacchino Rossini.

Luigi Mari, *Aureliano*. — Luigia Sorentini, *Publia*.
Lorenza Corréa, *Zenobia*. — Gaetano Pozzi, *Oaspe*.
Battista Velluti, *Arsace*. — Pietro Vasoli, *Licinio*.
Vincenzo Botticelli, *Gran Sacerdote*.

6. **Il Turco in Italia**, dramma buffo per musica in 2 atti, da rappresentarsi nel R. Teatro alla Scala per primo spettacolo dell'autunno del 1814. — Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 67 + metà stampate.

Musica di Gioacchino Rossini.

Filippo Galli, *Selim*. — Giovanni David, *Narciso*.
Francesca Maffei-Festa, *Fiorilla*. — Pietro Vasoli, *Prosdocimo*.
Luigi Pacini, *Geranio*. — Adelaide Carpano, *Zaida*.
Gaetano Pozzi, *Albazar*.

7. **Le due duchesse** ossia **La caccia dei lupi**, dramma semiserio per musica in 2 atti di F. R., da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala nell'autunno del 1814. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, di pp. 58.

Musica di Simone Mayer.

Giovanni David, *Edgar*. — Gaspare Martinelli, *Ruggiero*.
Filippo Galli, *Loredano*. — Lorenza Corréa, *Laura*.
Franc. Maffei-Festa, *Malvina*. — Carolina Chiappa, *Betzi*.
Luigi Mari, *Enrico*. — Andrea Verni, *Berto*.
Gaetano Pozzi, *Artur*. — N. N., *Guglielmo*.

8. **L'Elisir d'amore**, melodramma giocoso in 2 atti, parole di Felice Romani, musica del maestro Gaetano Donizetti, da rappresentarsi al Teatro Carlo Felice, nella stagione autunnale 1814. — Genova, tipi di Gaet. Schenone (s. a.), in-16°, di pp. 32.

Carolina Mangini, *Adina*. — Luigi Brignole, *Belcore*.
Ernesto Palermi, *Nemorino*. — Maurizio Borella, *Dulcamara*.
Borotti Angelina, *Giannetta*.

9. **Atar** ossia **Il serraglio d'Ormus**, dramma serio per musica in 2 atti di G. F. R., da rappresentarsi nel R. Teatro alla Scala nel carnevale del 1815. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola, (s. a.), in-16°, di pp. 48.

10. **L'ira d'Achille**, dramma serio per musica in 2 atti di G. F. R., da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala nel carnevale del 1815. — Milano, dalla stamp. di Giac. Pirola (s. a.), in-16°, di pp. 56. Da p. 27 a p. 40 sta: *Gli Assiti sotto Naumburgo*, ballo eroico.

Musica di Giuseppe Nicolini.

Diomiro Tramezzani, *Agamennone*.
Carolina Bassi, *Achille*.
Francesca Maffei-Festa, *Briseide*.
Gaspare Martinelli, *Patroclo*.
Natale Veglia, *Calcante*.
Marianna Muraglia, *Criseide*.
Gaetano Pozzi, *Taltibio*.

11. **La rosa bianca e la rosa rossa**, dramma serio per musica, da rappresentarsi nella corrente stagione. — Milano, dalla stamperia di Carlo Dova, in-12°, di pp. 54 e 2 bianche in fine (s. a.) [1815].

[Seguendo il Salvini, attribuiamo questo libretto, musicato dal Mayer, al 1815: lo spettacolo venne dato al Carcano nella stagione estiva].

12. **La testa di bronzo** ossia **La capanna solitaria**, melodramma eroi-comico in 2 atti del sig. Felice Romani, premiato a tenore del programma milanese del 5 aprile 1816, da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala l'autunno del 1816. — Milano, stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 36.

Musica di Carlo Soliva.

Filippo Galli, *Adolfo*.
Giuseppina Fabbrè, *Floresca*.
Claudio Bonoldi, *Federico*.
Ranieri Remorini, *Ermanno*.
Antonio Biscottini, *Riccardo*.
Nicola Bassi, *Tollo*.
Orsola Fei, *Anna*.

13. **Adele di Lusignano**, melodramma semiserio del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nel R. I. Teatro alla Scala l'autunno del 1817. — Milano, stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 36.

Musica di Michele Carafa.

Filippo Galli, *Raimondo*.
Franc. Maffei-Festa, *Adele*.
Teresa Gallianis, *Enrico*.
Carolina Sivelli, *Alice*.
Savino Monelli, *Un cavaliere*.
Michele Cavara, *Uno scudiero*.
Francesco Biscottini, *Berto*.
Luigia De Maria Pandini, *Lisa*.
Paolo Rosignoli, *Un giudice del campo*.

14. **Atar** ossia **Il serraglio d'Ormes**, melodramma serio in 2 atti di G. F. R., da rappresentarsi nel teatro di Trieste nella primavera del 1817. — [Trieste] da Priv. Arr. delle Pubbliche stampe Gasparo Weis (s. a.), in-12°, di pp. 40.

Musica di Giovanni Simone Mayer.

Domenico Donzelli, *Assur*.
Carolina Bassi, *Atar*.
Guglielmina Fischer, *Aspasia*.
Paolo Ferrari, *Altamor*.
Ladislao Bassi, *Tamas*.
Orsola Fei, *Zora*.

15. **La gioventù di Cesare**, melodramma eroi-comico in 2 atti, da rappresentarsi nel R. I. Teatro alla Scala la primavera del 1817. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in 16°, da pp. 1-50. Segue: *Il trionfo di Ciro*, ballo tragico.

Musica di Stefano Pavesi.

Savino Monelli, *Giulio Cesare.*
Filippo Galli, *Tullo.*
Teresa Belloc, *Gigi.*
Vincenzo Botticelli, *Nicanore.*
Francesco Biscottini, *Megistone.*
Teresa Gallianis, *Termuti.*
Elena Badoera, *Zosmia.*
N. N., *Lentulo.*

16. **Le zingare dell'Asturia**, melodramma semiserio del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nel R. I. Teatro alla Scala l'autunno del 1817. — Milano, stamp. Giacomo Pirola (s. a), in-12°, di pp. 64. Segue il ballo tragico: *Psammi re d'Egitto.*

Musica di Carlo Soliva.

Francesco Biscottini, *Don Tello.*
Teresa Gallianis, *Agnese.*
Savino Monelli, *Don Ramiro.*
Filippo Galli, *Don Fernando.*
Francesca Maffei-Festa, *Dina.*
Maddalena Simonetti, *Zora.*
Carolina Sivelli, *Barbara.*
Michele Cavara, *Garaco.*

Maometto, melodramma tragico in 2 atti del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nel Regio Teatro alla Scala il carnevale del 1817. — Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, di pp. 44.

Musica di Pietro Winter.

Francesca Maffei-Festa.
Carolina Bassi.
Domenico Donzelli.
Filippo Galli.
Ranieri Remorini.
Giovanni Antonio Biscottini.

18. **Rodrigo di Valenza**, melodramma serio in due atti del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nel R. I. Teatro alla Scala nella quaresima del 1817. — Milano, stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, di pp. 42.

Musica di Pietro Generali.

Filippo Galli.
Ranieri Remorini.
Carolina Bassi.
Francesca Maffei-Festa.
Domenico Donzelli.
Elena Badoera.
Gio. Ant. Biscottini.

19. **Zenobia**, dramma serio per musica, da rappresentarsi nel teatro Eretenio di Vicenza l'estate del 1817. Poesia di Gianfrancesco Romani, musica di Gioacchino Rossini. — Vicenza, tip. Parise (s. a.), in-12°, di pp. 31.

Zenone Caccioletto, *Aureliano imp.*
Giuseppa Ronzi-Begnis, *Zenobia.*
Carolina Bassi, *Arsace.*
Elena Badoera, *Publia.*
Stanislao Bassi, *Oraspe.*
Giacomo Cantarello, *Licinio.*
Giovanni Boggio, *Gran Sacerdote.*

20. **Gianni di Parigi**, melodramma comico, imitazione dal francese del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nell' I. R. Teatro alla Scala la primavera del 1818. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, di pp. 47.

Musica di Francesco Morlacchi.

Violante Camparesi, *Princ. di Navarra.*
Antonio Ambrosi, *Gran siniscalco.*
Giovanni David, *Gianni di Parigi.*
Teresa Gallianis, *Oliviero.*
Luigi Pacini, *Pedrigo.*
Serafina Rubini, *Lorezza.*

21. **I due Valdomiri**, melodramma serio del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nel R. I. Teatro alla Scala il carnevale del 1818. — Milano, stamp. Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 58.

Musica di Pietro de Winter.

Violante Camporesi, *Clotilde*.
Marianna Marconi, *Valdomiro*.
Claudio Bonoldi, *Ulrico*.
Francesco Biscottini, *Casimiro*.
Chiara Metzger, *Irmino*.
G. B. Binaghi, *Valpolo*.
Carolina Sivelli, *Polesca*.
Domenico Spiaggi, N. N., *basso*.

22. **Il barone di Dolsheim**, melodramma del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1818. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 48.

Musica di Giovanni Pacini.

Ranieri Remorini, *Federico re*.
Giacomo Rubini, *Carlo*.
Antonio Ambrosi, *Teodoro*.
Franc° Biscottini, *Sig. di Blumenthal*.
Violante Camporesi, *Amalia*.
Maria Gioia, *Batilde*.
Luigi Pacini, *Brandt*.
Alessandro De Angioli, *Uffiziale*.

23. **Il finto Stanislao**, melodramma giocoso del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1818. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-16, di pp. 1-48. Segue: *Pirro ed Ernione*, ballo eroico.

Musica di Adalberto Gyrowetz.

Luigi Sirletti, *Car. di Belfiore*.
Antonio Ambrosi, *Bar. di Kelbar*.
Violante Camporesi, *March. del Poggio*.
Maria Gioia, *Giulietta di Kelbar*.
Ranieri Remorini, *Edoardo di Sauval*.
Luigi Pacini, *La Rocca*.
Francesco Biscottini, *Conte Ivrea*.
Alessandro De Angioli, *Delmonte*.

24. **La sacerdotessa d'Irminsul**, melodramma eroico in 2 atti, poesia del sig. Felice Romani, musica del maestro Giovanni Pacini, da rappresentarsi nel nuovo teatro di Trieste nella primavera del 1818. — [Trieste] dalla tip. Weiss (s. a.), in-8°.

25. **Clemenza d'Entragues**, azione eroica per musica in 2 atti, da rappresentarsi al gran teatro La Fenice come secondo spettacolo nel carnevale del 1819. — Venezia, presso Vincenzo Ricci (s. a.), in-12°, di pp. 39.

Musica di Vittorio Trento.

Giusepp^a Fodor-Mainvielle, *Clemenza*.
Carolina Brizzi, *Guido*.
Paolo Ferrari, *Il Conte della Châtre*.
Emilia Bonini, *Adelia*.
Pietro Bolognesi, *Ermanno*.
Giuseppina Chapuy, *Albina*.
Giovanni Boccaccio, *Ruggero*.

26. **Gl'Illinesi**, melodramma del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1819. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°. di pp. 42.

Musica di Francesco Basily.

Francesca Maria Festa, *Irza*.
Violante Camporesi, *Guido*.
Gaetano Crivelli, *Monreal*.
Giovanni Lajner, *Zamoro*.
Francesco Biscottini, *Arzame*.
Alessandro De Angioli, *Un guerriero*.

27. **Il Califfo e la schiava**, melodramma del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nell' I. R. Teatro alla Scala l' autunno del 1819 [21 agosto]. — Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 43.

Musica di Francesco Basily.

Gaetano Crivelli, *Califo di Bagdad*.
Violante Camporesi, *Zora*.
Francesco Biscottini, *Tamas*.
Elisabetta Morelli, *Zulma*.
Ranieri Remorini, *Nadir*.
Luigi Pacini, *Mustafà*.
Alessandro De Angeli, *Un banditore*.

28. **Il falegname di Livonia**, melodramma del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la primavera del 1819. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 1-53. Segue: *Bianca o sia perdono per sorpresa*, ballo eroico.

Musica di Gio. Pacini.

Gaetano Crivelli, *Pietro il Grande*.
Franc. Maffei-Festa, *Caterina*.
Ranieri Remorini, *Carlo Ordoski*.
Serafina Rubini, *Sofia Mazepa*.
Giuseppe Salviani, *Mod. Fritz*.
Luigi Pacini, *Magistrato*.
Francesco Biscottini, *Birman*.
Alessandro De Angeli, *Un cancelliere*.

29. **Il trionfo dell'amicizia** ossia **La rosa bianca e la rosa rossa,** da rappresentarsi nel teatro in S. Samuele l'autunno 1819. — Venezia, per il Casali (s. a.), in-8°, di pp. 40.

(Una medesima edizione, con poche modific. ed aggiunte per il teatro di S. Benedetto, venne pubblicato in questo stesso anno e dallo stesso editore).

30. **Il trionfo dell'amicizia**, ossia **La rosa bianca e la rosa rossa,** dramma serio per musica, da rappresentarsi nel teatro Ducale di Parma il carnevale del 1819, con ballo tragico intitolato l'*Otello ossia il Moro di Venezia*. — Parma, dalla stamp. Carmignani, 1818, in-16°, di pp. 60.

Musica di Simone Mayer.

Elisabetta Piccotta, *Enrico*.
Agostino Coppi, *Rodolfo*.
Luigia Aceti, *Clotilde*.
Pietro Coppini, *Vanoldo*.
Carlotta Bragante, *Elvira*.
Giuseppe Lombardi, *Ubaldo*.

31. **La rappresaglia**, melodramma da rappresentarsi nell' I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1819. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, di pp. 45.

Musica di Giuseppe Hactmann Stuntz.

Gaetano Crivelli, *Re di Polonia*.
Luigi Pacini, *Sigismondo Lowinski*.
Violante Camporesi, *Elisa*.
Ranieri Remorini, *Alberto di Kalitz*.
Francesco Biscottini, *Grifone*.
Elisabetta Morelli, *Cristina*.

32. **Bianca e Falliero ossia Il Consiglio dei tre**, melodramma del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro alla Scala il carnevale del 1820. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, pp. 1-44. Segue: *Cimene*, ballo tragico.
Musica di Gioacchino Rossini.

Alessandro De Angeli, *Priuli doge*.
Claudio Bonoldi, *Contareno*.
Giuseppe Fioravanti, *Capellio*.
N. N., *Loredano*.
Carolina Bassi, *Falliero*.
Violante Camporesi, *Bianca*.
Adelaide Ghinzani, *Costanza*.
Francesco Biscottini, *Un cancelliere*.

33. **I due Figaro ossia Il soggetto di una commedia**, melodramma di Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la primavera del 1820. — Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, pp. 56.
Musica di Michele Carafa.

Gaetano Crivelli, *Conte d'Almavira*.
Elena Baduero, *La contessa*.
Elisabetta Ferron, *Inez*.
Filippo Galli, *Cherubino*.
Nicola De Grecis, *Figaro*.
Fanny Eckerlin, *Susanna*.
Giuseppe Binaghi, *Torribio*.
Giuseppe Fioravanti, *Plagio*.
Paolo Rosignoli, *Un notaro*.

34. **Rodrigo di Valenza**, dramma per musica, da rappresentarsi nel teatro di Brescia l'estate del 1820. — Brescia, per Angelo Valotti (s. a.), in-16°, di pp. 1-39. Segue: *Il Barbe-Bleue*, gran ballo.
Musica (?).

Gaetano Crivelli, *Rodrigo*.
Giovanni Debegnis, *Alvaro*.
Luigia Aceti, *Ramiro*.
Elisabetta Ferron, *Elmonda*.
Fracatini, *Osvaldo*.
Marietta Bramati, *Elvira*.
Antonio Anselmi, *Ulrico*.

35. **La sacerdotessa d'Irminsul**, melodramma eroico in 2 atti. Poesia del sig. Felice Romani, musica del sig. Giovanni Pacini. Da rappresentarsi nel nuovo teatro di Trieste nella primavera del 1820. — [Trieste] Dalla tip. Weis (s. a.), in-16°, di pp. 39.

Pietro Bolognesi, *Clodomiro*.
Carolina Pellegrini, *Romilda*.
Carlo Zucchelli, *Sennone*.
G. Batt. Velluti, *Ruggiero*.
Pietro Gentili, *Ubaldo*.

36. **Margherita d'Anjou**, melodramma semiserio in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1820. — Milano, dalla stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, di pp. 52.
Musica di Giacomo Meyerbeer.

Carolina Pellegrini, *Margherita*.
Gaetano Carcano, *Edoardo*.
Nicola Tacchinardi, *Duca di Lavarenne*.
Rosa Mariani, *Isaura*.
Michele Cavara, *Duca di Glocester*.
Nicola Prosp. Levasseur, *Carlo Belmonte*.
Nicola Bassi, *Michele Gamacette*.
Paolo Monticelli, *Gertrude*.
Pietro Gentili, N. N. } *Uffiziali*.

37. **Rodrigo di Valenza**, dramma per musica, da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1820 alla presenza delle LL. SS. RR. MM. — Torino, presso Onorato Derossi (s. a.), in-16°, pp. 1-42. Segue: *Ercole al Termedante,* ballo eroico.

Musica del maestro Orlandi.

Gaetano Crivelli, *Rodrigo.*
Domenico Spiaggi, *Alvaro.*
Elisabetta Piccotti, *Ramiro.*
Emilia Bonini, *Elmonda.*
Lodovico Bonoldi, *Osvaldo.*
Carolina Sivelli, *Elvira.*
Teresa Cantarelli, *Ulrico.*
Lisetta Spiaggi (*Supplente*).

38. **Vallace** ossia **l'Eroe scozzese**, melodramma serio del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala nel carnevale del 1820. — Milano, stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 44.

Musica di Giovanni Pacini.

Claudio Bonoldi, *Odoardo.*
Carolina Bassi, *Vallace.*
Francesca Biscottini, *Bruce.*
Giuseppe Fioravanti, *Cumino.*
Violante Camporesi, *Elena Mar.*
Adelaide Chinzani, *Giovanna Mar.*
Alessandro De Angeli, *Glocester.*

39. **Zenobia**, dramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nel nobile teatro Vendramin in S. Luca di Venezia nell'autunno del 1820. Musica nuova per Venezia del celebre signor maestro Gioacchino Rossini. — Venezia, tip. Casali. Editrice l'Impresa (s. a.), in-8°, di pp. 32.

[Nella stessa stagione quest'opera veniva anche rappresentata al teatro S. Giovanni Grisostomo e stampata parimenti del Casali, in-8°, di pp. 32].

40. **Donna Aurora** ossia **Il romanzo all'improvviso**, melodramma comico da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1821. — Milano, dalla stamperia di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 60.

Musica di Francesco Morlacchi.

Teresa Belloc.
Margherita Schira.
Carolina Sivelli.
Domenico Donzelli.
Luigi Lablache.
Nicola De Grecis.

41. **Adele ed Emerico** ossia **Il posto abbandonato**, melodramma semiserio in 2 atti, da rappresentarsi nell'I R. Teatro alla Scala l'autunno del 1822. — Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, pp. 58.

Musica di Saverio Mercadante.

Antonio Tamburini, *Gener. Bannier.*
Rosa Morandi, *Adele.*
Isabella Fabbrica, *Emerico Palmer.*
Savino Monelli, *Colonnello D'Alberg.*
Maria Gioia, *Contessa Edvige.*
Carlo Poggiali, *Maggiore Dolzei.*
Carlo Douà, *Tenente Velster.*
Nicola De Grecis, *Sergente Ralfe.*

42. **Atalia**, dramma sacro per musica, rappresentato per la prima volta in Napoli nel R. Teatro S. Carlo nella quaresima 1822. — Napoli, dalla tip. Flautina (s. a.), in-8°, di pp. 37.

Musica di Simone Mayer.

Giuseppina Fabrè. — Ciccimara.
Dardanelli. — Benedetti.
Donzelli. — Orlandini.

43. **Aureliano in Palmira**, dramma serio per musica, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro degli Infuocati l'autunno del 1822, sotto la protezione di S. A. I. e R. Ferdinando III Granduca di Toscana, ecc., ecc. — Firenze, nella stamp. Fabbrini (s. a.), in-12°, di pp. 32.

Musica di Gioacchino Rossini.

Giovanni Sinclair, *Aureliano*. — Agostino Coppi, *Gran Sacerdote d'Iside*.
Caterina Lipparini, *Zenobia*. — Teresa Rustici, *Publia*.
Costanza Pietralia, *Arsace*. — Giovanni Grin, *Oraspe*.
Luigi Sannipoli, *Licinio*.

44. **Chiara e Serafina** ossia **Il Pirata**, melodramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1822. — Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 54.

Musica di Gaetano Donizetti.

Carlo Pirracchero, *Don Alvaro*. — Antonio Tamburini, *Picaro*.
Rosa Morandi, *Serafina*. — Nicola De Grecis, *Don Meschino*.
Isabella Fabbrica, *Chiara*. — Maria Gioia, *Lisetta*.
Carlo Poggiali, *Don Fernando*. — Carolina Sivelli, *Agnese*.
Savino Monelli, *Don Ramiro*. — Carlo Douà, *Spalatro*.
Poggiali sudd., *Gennaro*.

45. **L'esule di Granata**, melodramma serio, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la quaresima del 1822. — Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, di pp. 47.

Musica di Giacomo Meyerbeer.

Benedetta Rosmunda Pisaroni, *Almanzor*. — Berardo Winter, *Alamar*.
Adelaide Tosi, *Azema*. — Carlo Siber, *Alì*.
Luigi Lablache, *Sulemano*. — Lorenza Biondi, *Omar*.
Carolina Sivelli, *Fatima*.

46. **Odoardo I re d'Inghilterra**, melodramma serio per musica, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro in via della Pergola il carnevale del 1822, sotto la protezione di S. A. I. e R. Ferdinando III Granduca di Toscana, ecc., ecc. — Firenze, nella stamp. Fantosini (s. a.), in-16°, pp. 45.

Musica di G. Pacini.

Giuseppe Passanti, *Odoardo*. — Gio. Batt. Binaghi, *Cumino*.
Fanny Echerlin, *Vallace*. — Emilia Bonini, *Elena Mar*.
Francesca Cipriani, *Bruce*. — Giuliana Marrani, *Giovanna Mar*.
N. N., *Glocester*.

47. **Abufar** ossia **La famiglia araba**, melodramma in 2 atti di Felice Romani. La musica è del sig. maestro Carafa. Da rappresentarsi nell'I. R. Teatro di Corte alla porta di Carintia in Vienna. — Vienna, presso Giov. Batt. Woll-ishausser, 1823, in-12°, di pp. 51.

Lablache, *Abufar*. Unger, *Odeide*.
David, *Farau*. Fodor-Mainvielle, *Salema*.
Donzelli, *Farasmino*.

48. **Amleto**, melodramma tragico di Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1823. — Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 1-42. Segue: *Ottavia*, ballo tragico.

Musica di Saverio Mercadante.

Teresa Belloc, *Geltrude*. Isabella Fabbrica, *Amleto*.
Luigi Lablache, *Claudio*. Carlo Poggiali, *Norcesto*.
Giuseppa Rovetta, *Amelia*. Carlo Donà, *Sirardo*.
Savino Monelli, *Aldano*. Ang. Maria-Silvestri Bertorri, *Albina*.

49. **Francesca da Rimini**, melodramma di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Eretenio di Vicenza l'estate 1823. — Vicenza, tip. Parise edit. (s. a.), in-16°, di pp. 38.

Musica di Feliciano Strepponi.

Luciano Bianchi, *Guido da Polenta*. Marianna Sessi, *Paolo*.
Virginia Blatis, *Francesca*. Giuseppe Vaschetti, *Guelfo*.
Franc° Piermarini, *Lanciotto Malatesta*. Giuditta Schira, *Isaura*.

50. **Giulietta e Romeo**, melodramma tragico, da rappresentarsi nel teatro di S. Agostino il carnevale del 1823. — Genova, stamp. Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 40.

Musica di?

Franc° Piermarini, *Everardo Cappellio*. Pietro Fontana, *Gilberto*.
Schiroli Giuditta, *Giulietta*. Carolina Sivelli, *Matilde*.
Maria Teresa Lorenzani, *Romeo*. N. N., *Teobaldo*.

51. **Gl'Illinesi**, melodramma serio, da rappresentarsi nel gran teatro di Bologna la primavera del 1829. — [Bologna] Per le stampe del Sassi (s. a.), in-16°, pp. 48. Da pp. 25-32 sta: *Enrico IV al passo della Marna*, ballo di mezzo carattere.

Musica di Francesco Sampieri.

Passerini Rosa, *Irza*. Mariani Luciano.
Mariani Giuseppina. Bartoli Domenico.
Bolognesi Pietro. Montanari Alaria, *Un guerriero*.

52. **Medea in Corinto**, melodramma tragico, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la quaresima del 1823. — Milano, dalle stampe di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, di pp. 36.

53. **Amina** ossia **L'innocenza perseguitata**, melodramma semiserio, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la quaresima del 1824. — Milano, dalla tip. di Giacomo Pirola (s. a.), in-16°, di pp. 52.
Musica di Giuseppe Rastrelli.

Carolina Franchini, *Argia*.
Francesco Piermarini, *Carlo*.
Teresa Belloc, *Amina*.
Luigi Sirletti, *Car. Gualtiero*.
Filippo Galli, *Ererardo*.
Carlo Poggiali, *Barilone*.
Beatrice Aceti-Paroletti, *Nanetta*.
Lodovico Sirletti, *Piccardi*.
Giovanni Tiraboschi, *Giudice*.
Paolo Rossignoli, *Cancelliere*.

54. **Donna Aurora** ossia **Il romanzo all'improvviso**, melodramma comico, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1824. — Milano, stamp. di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 60.
Musica di Francesco Morlacchi.

Teresa Belloc, *Donna Aurora*.
Margherita Schira, *Giulia*.
Domenico Donzelli, *Don Adolfo*.
Luigi Lablache, *Frontino*.
Nicola De Grecis, *Don Marziale*.
Carolina Sivelli, *Lisetta*.

55. **Egilda di Provenza**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel nobilissimo teatro la Fenice in Venezia nel carnevale 1824. Poesia del sig. Felice Romani, musica del sig. maestro Stefano Pavesi. — Venezia, dalla tip. Casali ed., 1824, in-16°, di pp. 45.

Gaetano Crivelli, *Raimondo*.
Meric Lalande, *Egilda*.
G. Batt. Velluti, *Fernando*.
Brigida Lorenzoni, *Enrico*.
Goffredo Zuccoli, *Folco*.
Giovanni Boccaccio, *Adolfo*.
Marietta Bramati, *Erellina*.

56. **Elena e Malvina**, melodramma semiserio, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la primavera del 1824. — Milano, dalla tip. di Giacomo Pirola (s. a.), in-12°, di pp. 50.
Musica di Carlo Soliva.

Filippo Galli, *Donaldo*.
Francesco Festa-Maffei, *Elena*.
G. Batt. Verger, *Sir Enrico*.
Luigi Sirletti, *Sir Eduino*.
Teresa Belloc, *Malvina Artur*.
Nicola De Grecis, *Patrizio*.
Cecilia Gaddi, *Erellina*.
Lodovico Sirletti, *Uffiziale*.

57. **I due Figaro** ossia **Il soggetto di una commedia**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel gran teatro di Trieste nel carnevale del 1826. Musica del sig. maestro Giovanni Panizza. — [Trieste] Dalla tip. Weis (s. a.), in-16°, di pp. 53.

Giuseppe Passanti.
Gioconda Vitali.
Emilia Bonini.
Giovanni Bottari.
Luigi Pacini.
Marianna Leonardi.
Vincenzo Franchini.
Domenico Rececchini.

58. **Il sonnambulo**, melodramma semiserio, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1824. — Milano, tip. di Giacomo Pirola (s. a.). in-12°, di pp. 58.
Musica di Michele Carafa.

Filippo Galli, *Ernesto.*
Carlo Dupont, *Ermanno.*
Lorenza Garzia, *Erminia.*
Bened. Rosmunda Pisaroni, *Adolfo.*
G. Batt. Verger, *Ruggiero.*
Vincenzo Galli, *Gennaro.*
Carlo Poggiali, *Berto.*
Carolina Franchini, *Sofia.*

59. **Le due duchesse** ossia **La caccia dei lupi**, dramma semiserio per musica in 2 atti di F. R., da rappresentarsi nell'I. R. teatro alla Pergola l'autunno 1824, con musica nuova del maestro Filippo Celli. — Firenze, nella stamp. Fantosini (s. a.), in 8°, di pp. 54.

Emilia Bonini.
Costanza Petralia.
Teresa Ruggeri.
Faustina Ferragani.
Domenico Reina.
Benedetto Torri.
Giuseppe Visanetti.
Gio. Batt. Inson.
Giovanni Santini.

60. **Le due duchesse**, dramma semiserio per musica, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro in via della Pergola l'autunno del 1824, sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana, ecc. — Firenze, nella stamperia Fantosini, 1824, in-16°, di pp. 54.
Musica di Filippo Celli.

Giuseppe Visanetti, *Ruggero.*
Teresa Ruggeri, *Laura.*
Faustina Ferragani, *Betzy.*
G. B. Inson, *Berto.*
Giovanni Santini, *Pietro.*
Giuseppe Viganetti pred., *Guglielmo.*

61. **Amina** ovvero **L'innocenza perseguitata**, melodramma semiserio in 2 atti, da rappresentarsi nel gran teatro di Trieste il carnevale del 1825. — [Trieste] Dalla tip. Weis (s. a.), in-16°, di pp. 48.
Musica di Antonio d'Antoni.

Geltrude Tartufari, *Argia.*
Carolina Villa, *Carlo.*
Teresa Melas, *Amina.*
Luigi Sirletti, *Car. Gualterio.*
Ferdinando Lauretti, *Everardo.*
Giovanni Coppini, *Barilone.*
Teresa Burcardi, *Manetta.*
Lorenzo Biondi, *Piccardo.*
Giovanni Cengia, *Un giudice.*

62. **Giulietta e Romeo**, tragedia per musica, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Cannobbiana l'autunno del 1825. — Milano, per Antonio Fontana, 1826, in-16°, di pp. 54.
Musica di Nicola Vaccai.

Gio. Batt. Vergér, *Capellio.*
Giuseppina Demerì, *Giulietta.*
Adele Cesari, *Romeo.*
N. N., *Adele.*
Raffaele Benetti, *Tebaldo.*
Luigi Biondini, *Lorenzo.*

63. **Gli avventurieri**, melodramma giocoso, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Cannobbiana l'autunno del 1825. *Versibus exponi tra-*

gicis res comica non vult, ecc. *Orat. Ep. ad Pisones,* vers. 88. — Milano, per Niccolò Bettoni, 1825, in-12°, di pp. 62, più 4 non numerate.
Musica di Giacomo Cordella.

Giovanni Coppini, *Don Papero.* — Luigi Biondini, *Macario.*
Giuseppina Demerì, *Virginia.* — Carlo Poggiali, *Falcone.*
G Batt. Vergér, *Don Giacinto.* — Marietta Sacchi, *Albina.*
Domenico Sadis, *Un bargello.*

64. **L'eroe francese**, melodramma serio del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro grande di Brescia in occasione della fiera del 1826. — Brescia, presso Nicolò-Cristiani, 1826, in-12°, di pp. 39.
Musica del maestro Luigi Viviani.

65. **Almanzor**, melodramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro grande di Trieste l'autunno 1827. La musica è espressamente scritta dal maestro Tadolini, accademico filarmonico di Bologna. — [Trieste] Dalla tip. Weis (s. a.), in-16°, di pp. 51.

Teresa Belloc, *Almanzor.* — Cesare Badiali, *Alamar.*
Stefania Favelli, *Azema.* — Luigi Scolari, *Alì*
Eliodoro Bianchi, *Sulemano.* — Agostino Rovere, *Omar.*
Giuseppina Conti, *Fatima.*

66. **Danao re d'Argo**, dramma serio per musica, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro in via della Pergola la primavera del 1827, sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana, ecc. — Firenze nella stamp. Fantosini (s. a.), in-12°, di pp. 34.
Musica di Giuseppe Persiani.

Claudio Bonoldi, *Danao.* — Enrico Giannini, *Plistene.*
Giuditta Grisi, *Ipermestra.* — Caterina Bighi, *Argia.*
Adelaide Maldotti, *Linceo.* — Giuseppe Querci, *Ipparco.*
Carlo Ottolini-Porto, *Abarete.*

67. **Il barone di Dolsheim**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi in Pavia nel teatro dei Quattro ill. sig. cav. Compadroni. Carnevale. — Pavia, P. Bizzoni (s. a.), ma 1827.
Musica di Pacini.

Pietro Fontana, *Federico.* — Domenico Gagliardi, *Sig. di Blumenthal.*
Serafino Battarelli, *Carlo.* — Elisa Beisteiner-Polledo, *Amalia.*
Angelo Pagliaroli, *Teodoro.* — Umbellina Bartolini, *Matilde.*
Bartolomeo Botticelli, *Brandt.*

68. **Il montanaro**, melodramma comico, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la primavera del 1827. — Milano, per Antonio Fontana, 1827, in-16°, di pp. 1-53. Segue: *Pietro di Portogallo,* ballo storico.
Musica di Saverio Mercadante.

Carlo Poggiali, *Placido.* — Luigi Biondini, *Barone Ernesto.*
Teresa Ruggieri, *Livia.* — Giuseppe Frezzolini, *Il Podestà.*
Brigida Lorenzani, *Elvina.* — Lorenzo Lombardi, *Conte di Lindorf.*
Francesco Piermarini, *Carlo.* — N. N., *Un montanaro.*

69. **Il pirata**, melodramma in due atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1827. — Milano, per Antonio Fontana, MDCCCXXVII, in-16°, di pp. 42.
Musica di Vincenzo Bellini.

Antonio Tamburini, *Ernesto*.
Enrichetta Meric-Lalande, *Imogene*.
G. Batt. Rubini, *Gualtiero*.
Lorenzo Lombardi, *Itulbo*.
Pietro Anzilioni, *Goffredo*.
Marietta Sacchi, *Abele*.

70. **La selva d'Hermanstadt**, melodramma, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la primavera del 1827. — Milano, per Antonio Fontana, MDCCCXXVII, in-16°, di pp. 59.
Musica di Felice Frasi.

Antonio Tamburini, *Riccardo*.
Carlo Poggiali, *Conte di Stoffel*.
Elisabetta Ferron, *Elisa*.
G. Batt. Rubini, *Enrico di Tylnei*.
Marietta Tamburini-Gioia, *Isabella*.
Giuseppe Frezzolini, *Giorgio*.
Lorenzo Lombardi, *Papero*.

71. **Colombo**, melodramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nel Teatro Carlo Felice la primavera del 1828 alla presenza delle LL. MM. — Genova, lit. e tip. Ponthenier (s. a.), in-8°, di pp. 52.
Musica di Francesco Morlacchi.

Tamburini, *Crist. Colombo*.
Lorenzani, *Fernando*.
Tosi, *Zilia*.
Rovere, *Jarico*.
David, *Zamoro*.
Crippa, *Diego*.
Ricci, *Bartolommeo Fiesco*.

72. **Gastone di Foix**, melodramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice il carnevale del 1828. Poesia di Felice Romani, musica di Giuseppe Persiani. — Venezia, tip. Casali ed., MDCCCXXVIII, in-16°, di pp. 38.

Carolina Bassi, *Gastone di Foix*.
Nicola Tacchinardi, *Conte Arogadro*.
Stefania Favelli, *Irene*.
Carolina Franchini, *Altamora*.
Andrea Spagni, *Bajardo*.
Pietro Mantegazza, *Ranieri*.
N. N., *Attilia*.

73. **Giulietta e Romeo**, tragedia per musica, da rappresentarsi nel teatro Eretenio di Vicenza l'estate 1828. — Vicenza, tip. Parise e Comp. edit. (s. a.), in-16°, di pp. 57. Da pp. 31-42 sta: *La Gabriella di Vergy* ossia *Fayel*, ballo tragico pantomino in 5 atti.
[Musica di E. Torriani?]

Gian Giuseppe Giordani, *Capellio*.
Serafina Rubini, *Giulietta*.
Teresa Belloc, *Romeo*.
Angiola Bussi, *Adele*.
Pietro Ansiglioni, *Tebaldo*.
Pietro Gianni, *Lorenzo*.

74. **I Saraceni in Sicilia** ovvero **Eufemio di Messina**, melodramma serio di Felice Romani, da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice il carnevale del 1828. Posto in musica dal cav. Francesco Morlacchi,

primo maestro di cappella di S. M. il re di Sassonia. — Venezia, dalla tip. Casali ed., MDCCCXXVIII, in-8°, di pp. 40.

Nicola Tacchinardi, *Teodoto.*	Carolina **Franchini**, *Alamir.*
Stefania Favelli, *Selene.*	Pietro Mantegazza, *Lucezio.*
Carolina Bassi, *Eufemio.*	Andrea Spagni, *Niceto.*

75. **L'assedio di Corinto**, tragedia lirica per musica in 3 atti, ridotta dal francese, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1828. -- Genova, dalla tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 48.

Musica di Gioacchino Rossini.

Antonio Tamburini, *Maometto II.*	Francesco Ricci, *Adrasto.*
G. Batt. Vergé, *Cleomene.*	Agostino Rovere, *Jero.*
Giovanni David, *Neocle.*	Adelaide Tosi, *Pamira.*
Antonio Crippa, *Omar.*	Marietta Riva, *Ismene.*

76. **La regina di Golconda**, melodramma in 2 atti di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1828. — Genova, dalla tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 1-47. Segue: *Buondelmonte*, azione storico-mimica.

Musica di Gaetano Donizetti.

Serafina Rubini, *Alina.*	Giuseppe Frezzolini, *Belfiore.*
Carolina De Vincenti, *Fiorina.*	G. Batt. Vergé, *Seide.*
Antonio Tamburini, *Volmar.*	Antonio Crippa, *Assan.*

77. **Bianca e Falliero** ossia **Il Foscarini**, melodramma per musica, da rappresentarsi in Lucca nel R. Teatro del Giglio, sotto la protezione di S. A. R. Carlo Lodovico di Borbone, infante di Spagna e Duca di Lucca, nell'estate ed autunno del 1829. — [Lucca] Stamp. Benedini e Rocchi (s. a.), in-12°, di pp. 38.

Musica di Gioacchino Rossini.

G. Batt. Morganti, *Priuli doge.*	Ippolito Ferlotti, *Falliero.*
Lorenzo Buonfigli, *Cantareno.*	Santina Ferlotti, *Bianca.*
Carlo Porto, *Capellio.*	Marianna Bonfanti, *Costanza.*
N. N., *Loredano.*	Tersiccio Severini, *Cancelliere.*

78. **Colombo**, melodramma serio, da rappresentarsi in occasione della grande apertura nel nuovo ducal teatro di Parma. — Parma, Stamp. Carmignani, 1829, in 12°, di pp. 38.

Musica di Luigi Ricci.

Luigi Lablache, *Crist. Colombo.*	Giovanni Storti, *Jarico.*
Teresa Cecconi, *Fernando.*	Alexander Timoleone, *Zamoro.*
Enrichetta Merie-Lalande, *Zilia.*	Pietro Ansiglioni, *Diego.*

Francesco Ant. Biscottini, *Bart. Fiesco.*

79. **Eufemio di Messina** ovvero **La distruzione di Catania**, melodramma serio in 3 atti del sig. Felice Romani, da rappresentarsi

in Lucca nel R. Teatro del Giglio, sotto la protezione di S. A. R. Carlo Lodovico di Borbone, infante di Spagna e Duca di Lucca, l'autunno del 1829. — [Lucca] Stamp. Benedini e Rocchi (s. a.), in-12°, pp. 48.

Musica di Giuseppe Persiani.

Lorenzo Buonfigli, *Teodoto*.
Santina Ferlotti, *Selene*.
Teresa Cecconi, *Eufemio*.
Carlo Porto, *Alamir*.
G. Batt. Morganti, *Lucezio*.
Tersiccio-Soverini, *Niceto*.

80. **Francesca da Rimini**, dramma per musica di Felice Romani, da rappresentarsi in Lucca nel R. Teatro del Giglio, sotto la protezione di S. A. R. Carlo Lodovico di Borbone, infante di Spagna e Duca di Lucca, nell'estate ed in autunno del 1829. — [Lucca] Stamp. Benedini e Rocchi (s. a.), in-12°, di pp. 40.

Musica di Massimiliano Quilici.

Carlo Porto, *Guido da Polenta*.
Santina Ferlotti, *Francesca*.
Lorenzo Buonfigli, *Lanciotto Malatesta*.
Teresa Cecconi, *Paolo*.
Tersiccio-Soverini, *Guelfo*.
Marianna Bonfanti, *Isaura*.

81. **Giovanni Shore**, melodramma serio in 3 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1829. — Milano, per Antonio Fontana, MDCCCXXIX, in-16°, di pp. 42, più 7 numerate di aggiunta.

Musica di Carlo Conti.

Luigi Biondini, *Riccardo*.
Battista Rubini, *Astingo*.
Lorenzo Lombardi, *Buckingam*.
Antonio Tamburini, *Shore*.
Domenico Spiaggi, *Belmour*.
Enrichetta Meric-Lalande, *Giovanna*.
Marietta Tamburini-Gioia, *Alicia*.

82. **Gl'Illinesi**, melodramma serio del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nel gran teatro di Trieste l'autunno del 1829. — [Trieste] Michele Weis tip. teatrale (s. a.), in-16°, di pp. 48.

Musica di Feliciano Strepponi.

Giuditta Grisi, *Irza*.
Carolina Ungher, *Guido*.
G. Batt. Vergé, *Monreal*.
Luciana Bianchi, *Zamara*.
Carlo Cortesi, *Orzame*.

83. **Il pirata**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro di Brescia la fiera del MDCCCXXIX. — Brescia, per Federico Nicoli-Cristiani, MDCCCXXIX, in-12°, di pp. 52. Da pp. 29-38 sta: *I crociati a Damasco*, ballo tragico.

Musica di Vincenzo Bellini.

Raffaele Bennetti, *Ernesto*.
Carolina Passerini, *Imogene*.
Domenico Reina, *Gualtiero*.
Giuseppe Brunelli, *Itullo*.
Giuseppe Ecord, *Goffredo*.
Giuseppina De Stefani, *Abele*.

84. **Il proscritto di Messina**, melodramma serio di F. R., da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1829. — Genova, dalla tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 57. Da p. 95 a p. 98 sta: ***Carlo di Borgogna***, ballo eroico pantomino.
Musica di Daniele Nicelli.

Cesare Badiali, *Teodoro Esarca.*
Marianna Lewis, *Selene.*
Rosa Mariani, *Eufemio.*
Pietro Gentili, *Alamir.*
Antonio Crippa, *Lucezio.*
Francesco Ricci, *Niceto.*

85. **La schiava in Bagdad**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1829 alla presenza delle Loro Sacre Reali Maestà. — Genova, dalla tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 56.
Musica di Giovanni Pacini.

Cesare Badiale, *Califfo.*
Francesca Pedrazzi, *Nadir.*
Giustina Casagli, *Zora.*
Giuseppe Grazioli, *Tamas.*
Filippo Ricci, *Mustafà.*
Margherita Rubini, *Zulma.*
Antonio Tomati, *Rustano.*

86. **La straniera**, melodramma, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale 1829. — Milano, Ant. Fontana, 1829, in-12°, di pp. 1-50.
Musica di Vincenzo Bellini.

Enrichetta Meric-Lalande, *Alaide.*
Stanislao Marcionni, *Sig. di Montolino.*
Carolina Ungher, *Isoletta.*
Domenico Reina, *Arturo.*
Antonio Tamburini, *Bar. di Valdeburgo.*
Domenico Spiaggi, *Il Priore.*
Luigi Asti, *Osburgo.*

87. **Rosmunda**, melodramma serio di Felice Romani, posto in musica dal sig. maestro Carlo Coccia, da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice il carnevale del 1829. — In Venezia, dalla tip. Casali (s. a.), in 16°, di pp. 40.

Gio. Batt. Vergé, *Enrico II.*
Clorinda Corradi-Pantanelli, *Leonora.*
Giuditta Grisi, *Rosmunda.*
C. Ottolini-Porto, *Clifford.*
Marietta Brambilla, *Arturo.*
Rainieri Pacchini Cavalieri, *Norcesto*
N. N., *Suffolk.*

88. **Saul**, melodramma di Felice Romani, da rappresentarsi al teatro della Scala l'autunno del 1829. — Milano, per Antonio Fontana, MDCCCXXIX, in-16°, di pp. 1-36.

[In una nota si legge: I versi segnati con asterisco (*) non sono dell'autore del libro: i posti virgolati si omettono per brevità].

89. **Saul**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel corrente anno 1929. — Napoli, dalla tipografia Flautina, 1829, in-16°.
Musica di Antonio Vaccai.

Lablache, *Saul*.
N. N., *Gionata*.
Rubini, *David*.
Chizzola, *Abner*.
Benedetti, *Archimelech*.
Carraro, *Pitonessa*.
Tata, *L'ombra di Samuele*.
Comelli-Rubini, *Micol*.

90. **Zaira**, tragedia lirica, da rappresentarsi in occasione della grande apertura del nuovo ducal teatro di Parma la primavera del 1829. — Parma, stamp. Carmignani (s. a), in-8°, di pp. 1-43. Segue: *Oreste*, ballo tragico in 5 atti, composto e diretto da Antonio Cortesi.
Musica di Vincenzo Bellini.

Luigi Lablache, *Orosmane*.
Trezzini Carlo, *Corasmino*.
Enrichetta Meric-Lalaude, *Zaira*.
Marietta Sacchi, *Fatima*.
Pietro Ansiglioni, *Meledor*.
Giov. Inchiudi, *Lusignano*.
Teresa Cecconi, *Nerestano*.
Franc. Biscottini, *Castiglione*.

91. **Zaira**, tragedia lirica, da rappresentarsi nel teatro di Corte di Modena l'autunno del 1829. Musica del nobil uomo Alessandro Gandini. — Modena, per gli eredi Soliani, tip. reali (s. a.), in-8°, di pp. (IV), 39.

Marianna Brighenti.
Almerinda Manzochi.
Marianna Guglielmini.
Antonio Piacenti.
Giuseppe Paltrinieri.
Giuseppe Guglielmini.
Paolo Forlivesi.
G. Batt. Fabbi.

92. **Anna Bolena**, tragedia lirica in 2 atti, rappresentata nel teatro Carcano il carnevale 1830-31. — Milano, per Antonio Fontana, 1830, in-12°, di pp. 1-47. Segue: *La vedova nel giorno delle nozze*, ballo pantomimico.
Musica di Gaetano Donizetti.

Filippo Galli, *Enrico VIII*.
Giuditta Pasta, *Anna Bolena*.
Elisa Orlandi, *Giovanni Seymour*.
Lorenzo Biondi, *Lord Rochefort*.
G. Battista Rubini, *Riccardo Percy*.
Enrichetta Laroche, *Seneton*.
Antonio Crippa, *Hervey*.

93. **Bianca di Belmonte**, melodramma serio, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1830. — Milano, per Antonio Fontana, 1829, in-12°, di pp. 1-39. Segue: *Adelaide di Francia*, ballo storico.
Musica di Luigi Riesck.

Carlotta Ungher, *Enrico*.
Antonio Tamburini, *Leonzio*.
Enrichetta Meric-Lalande, *Bianca*.
G. Batt. Rubini, *Siggero*.
Margherita Rubini, *Costanza*.
Teresa Ruggeri, *Irene*.
Lorenzo Lombardi, *Boemondo*.

94. **I Capuleti e i Montecchi**, tragedia lirica, da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice il carnevale del 1830. — In Venezia, dalla tip. Casali (s. a.), in-12°, di pp. 31.
Musica di Vincenzo Bellini.

Antoldi, *Capellio.* Grisi, *Romeo.*
Carrardori Allan, *Giulietta.* Bonfigli, *Tebaldo.*
Pocchini-Cavalieri, *Lorenzo.*

95. **Il pirata**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1830 alla presenza delle Loro Sacre Reali Maestà. — Genova, stamp. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 1-46. Segue: *Le vedove del Malabar* ossia *I riti di Brahma*, azione mimica.

Musica di Vincenzo Bellini.

Celestino Salvadori, *Ernesto.* Giovanni Boccaccio, *Stulbo.*
Amalia Brambilla, *Imogene.* Francesco Ricci, *Goffredo.*
G. Batta Genero, *Gualtiero.* Leonilde Camolli, *Adele.*

96. **La straniera**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi in Lucca nel R. Teatro del Giglio, sotto la protezione di S. A. R. Carlo Lodovico di Borbone, infante di Spagna e Duca di Lucca, l'autunno 1830. — [Lucca] stamp. Benedini e Rocchi (s. a.), in-12°, di pp. 51.

Musica di Vincenzo Bellini.

Giuditta Grisi, *Alaide.* Lorenzo Bonfigli, *Arturo.*
Natale Costantini, *Sig. di Montolino.* Domenico Castelli, *Bar. di Valdeburgo.*
Paolina Fanti, *Isoletta.* Natale Costantini sudd., *Il Priore.*
Tersiccio-Soverini, *Osburgo.*

97. **Annibale in Torino**, melodramma serio per musica in 2 atti, da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1831, alla presenza delle LL. SS. RR. MM. — Torino, presso Onorato Derossi, stamp. (s. a.), in-16°, di pp. 1-44. Segue: *La conquista di Malacca*, ballo eroico-pantomimico.

Musica di Luigi Ricci.

Domenico Reina, *Annibale.* Margherita Rubini, *Albina.*
Teresa Cecconi, *Artace.* Gaetano Antoldi, *Oscarre.*
Stefania Favelli, *Adriana.* Giovanni Giordani, *Iassarte.*
Domenico Gioannini, *Foldano.*

98. **I Capuleti e i Montecchi**, tragedia lirica, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1831. — Genova, stamp. fratelli Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 48.

Musica di Vincenzo Bellini.

Giuseppe Visanetti, *Capellio.* Amalia Brambilla, *Romeo.*
Rosalbina Carradori, *Giulietta.* Francesco Pedrazzi, *Tebaldo.*
Giovanni Boccaccio, *Lorenzo.*

Segue il ballo: *I Morlacchi.*

99. **Il disertore svizzero** ovvero **La nostalgia**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi alla Cannobbiana la primavera del 1831. — Milano, per Gaspare Truffi e C. (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Musica di Cesare Pugni.

Giovanni Giordani, *Adolfo*. — Corri-Paltoni, *Ninetta*.
Domenico Spiaggi, *Colonnello*. — Giuseppe Prezzolini, *Roberto*.
Domenico Reina, *Pietro*. — Natalina Tassistro, *Giannina*.

100. **Il romito della Provenza**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala nel carnevale 1831. — Milano, per Gaspare Truffi (s. a.), in-12°, di pp. 39.

Musica di Pietro Generali.

Domen. Spiaggi, *Raimondo Berengario*. — Ranieri Pacchini, *Giraldo d'Orange*.
Giuditta Grisi, *Zenaide*. — Luciano Fornasari, *Amalrico*.
Luigi Mari, *Un romito*. — Lorenzo Lombardi, *Folco*.
Pisarani Rosmunda, *Alamede*. — Giuseppina Fröhlich, *Osmino*.

101. **La neve**, commedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Cannobbiana la primavera del 1831. — Milano, per Gaspare Truffi e C. (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Musica di Luigi Ricci.

Giovanni Giordani, *Il Duca*. — Domenico Reina, *Conte Ermanno*.
Marietta Sacchi, *Duchessa Amalia*. — Frezzolini Giuseppe, *Principe Corrado*.
Corradi-Pantanelli, *Contessa Elisa*.

102. **La sonnambula**, melodramma di Felice Romani, rappresentato nel teatro Carcano la quaresima del 1831. — Milano, per Antonio Fontana, MDCCCXXXI, in-16°, 1-37.

Musica di Vincenzo Bellini.

Luciano Mariani. — Gio. Batt. Rubini.
Felicita Baillou-Hilaret. — Elisa Taccani.
Amina. — Lorenzo Biondi.
Giuditta Pasta. — Antonio Crippo.

103. **La straniera**, melodramma, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1831. — Genova, stamp. dei fratelli Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 56.

Musica di Vincenzo Bellini.

Amalia Brambilla, *Alaide*. — Francesca Pedrazzi, *Arturo*.
Agostino Berrini, *Sig. di Mantolino*. — Cesare Badiali, *Bar. di Valdeburgo*.
Emilia Richelmi, *Isoletta*. — Giuseppe Visanetti, *Il Priore*.
Giovanni Boccaccio, *Osburgo*.

104. **L'Ullà di Bassora**, melodramma comico in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1831. — Milano, Gaspare Truffi e C. (s. a.), in-12°, di pp. 40.

Musica di Feliciano Strepponi.

Berardo Winter, *Un incognito.* Giulietta Grisi, *Zulima.*
Cesare Badiali, *Nadir.* Vincenzo Galli, *Gluglù.*
Lorenzo Lombardi, *Caled.*

105. **Norma**, tragedia lirica di Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala nel carnevale 1831-32. — Milano, per G. Truffi (s. a.), in-8°, di pp. 1-32.
Musica di Vincenzo Bellini.

Pasta. Domenico Donzelli.
Giulietta Grisi. Negrini.
Clotilde Sacchi. Lombardi.

[Come nota il Salvioli, questa celebre tragedia fu inserita nel *Teatro contemporaneo ital. e stran.*, vol. X, a p. 105. Venezia, coi tipi di Luigi Plet, 1838, in-12°. In lingua valacca venne tradotta da M. A. Carrini, e S. C. Valentin-Valentineamo. Bucarest, Romanof, 1838, in-8°, col testo originale di fronte].

106. **Ugo conte di Parigi**, tragedia lirica in 4 parti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1831-32. — Milano, G. Truffi e C. (s. a.), in-12°, di pp. 34.
Musica di Gaetano Donizetti.

Corradi-Pantanelli, *Luigi V.* Giulietta Grisi, *Adelia.*
Baillou-Hillaret, *Emma.* Donzelli, *Ugo.*
Pasta, *Bianca.* Negrini, *Folco.*

107. **Zaira**, melodramma tragico, rappresentato nel R. Teatro di S. Carlo nell'estate del 1831. — Napoli, tip. Plautina, 1831, in-12°, di pp. 38.
Musica di Franc. Mercadante.

Tamburini, *Orosmane.* Lombardi, *Corasmino.*
Fioravanti, *Lusignano.* Eden minore, *Fatima.*
Ronzi De Begnis, *Zaira.* Minieri, *Castigliane.*
Bonfigli, *Nerestano.* Revalden, *Meledor.*

108. **Anna Bolena**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1832. — Genova, tip. dei fratelli Pagani (s. a.), in-12°, di pp. 66.
Musica di Gaetano Donizetti.

Luigi Biondini, *Enrico VIII.* Pietro Novelli, *Lord Rochefort.*
Virginia Blasis, *Anna Bolena.* Giovanni David, *Riccardo Percy.*
Luigia Trivulzi, *Giovanni Seymour.* Sofia Hoffmann, *Smeton.*
Francesco Lega, *Sir Hervey.*

109. **Beatrice di Tenda**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice il carnevale e la quadragesima 1832-33,

con musica del sig. M. Vincenzo Bellini. — **Venezia, La Vedova** Casali editrice, 1833, in-12°, di pp. 45.

Orazio Cartagenova, *Fil. Maria Visconti.* Anna dal Serre, *Agnese del Maino.*
Giuditta Pasta, *Beatrice di Tenda.* Alberico Curioni, *Orombello.*
Alessandro Giacchini, *Anichino.*

110. **Elena e Malvina**, melodramma semiserio, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1832. — **Milano, per Luigi di Giacomo Pirola**, 1832, in-16°, di pp. 47.

Musica di Francesco **Schira.**

Giovanni Giordani, *Donaldo.*
Adele Catalani, *Elena.*
Lorenzo Biacchi, *Enrico Sommerset.*
Giovanni Cappelli, *Eduino.*
Antonietta Vial, *Malvina.*
Filippo Spada, *Patrizio.*
Gaetana Ramella, *Erellina.*
Giuseppe Vaschetti, *Uffiziale.*

111. **I Capuleti e i Montecchi**, tragedia lirica, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1832. — Genova, dalla tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 1-24. Segue: *Artemisia*, regina di Caria.

Musica di Vincenzo Bellini.

Filippo Novelli, *Capellio.*
Claudina Edvige, *Giulietta.*
Amalia Schiëtz Oldosi, *Romeo.*
Lorenzo Bonfigli, *Tebaldo.*
Giovanni Boccaccio, *Lorenzo.*

112. **Il disertore svizzero** ossia **La nostalgia**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Valle degl'illustrissimi signori Capranica nell'autunno del 1832. — Roma, tip. di Michele Puccinelli, a Tor Sanguigna, N. 17, in-16°, di pp. 43.

Musica del maestro Lauro Rossi.

Marianna Franceschina.
Anna Del Serre.
Filippo Valentini.
Giorgio Ronconi.
Lorenzo Salvi.
Ferdinando Lauretti.

113. **I Normanni a Parigi**, tragedia lirica di Felice Romani, messa in musica dal maestro Zaverio Mercadante il 1832. — Alessandria, dalla tip. Panizza (s. a.), in-16°, di pp. 46.

[Non porta i nomi degli artisti].

114. **I Normanni a Parigi**, tragedia lirica in 4 parti, da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino il carnevale del 1832 alla presenza delle LL. SS. RR. MM. — Torino, presso Onorato Derossi stamp. (s. a.), in-16°, di pp. 1-53. Segue: *Castore e Polluce,* ballo mitologico.

Musica di Saverio Mercadante.

Gio. Batt. Vergé, *Odone.*
Adelaide Tosi, *Berta.*
Amalia Brambilla-Vergé, *Osrino.*
Giovanna Cartagenova, *Ordamante.*
Giuseppe Visanetti, *Tebaldo.*
Vincenzo Lucantani, *Ebbone.*
Teresa Ruggieri-Visanetti, Luigi Giovanola } *Supplenti.*

115. **Il falegname di Livonia**, melodramma in 2 atti di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice l'autunno del 1832. — Genova, dalla tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 48.

Musica di G. Pacini.

Leandro Valencia, *Pietro il Grande.*
Fanny Cori-Pattoni, *Caterina.*
Giuseppe Pattoni, *Carlo Ordosky.*
Chiara Del Mastro, *Sofia Mazepa.*
Anna Scudellari-Rossetti, *Mod. Fritz.*
Filippo Ricci, *Magistrato.*
Giovanni Garibaldi, *Birmann.*
N. N., *Un cancelliere.*

116. **I Saraceni in Catania**, melodramma serio in 3 atti del sig. Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro nuovo di Padova la solita fiera del Santo 1832. — Padova, per li fratelli Penada e li figli del fu Giuseppe Penada (s. a.), in-8°, di pp. 51.

Musica di Giuseppe Persiani.

Ungher Carolina.
Carobbi Carolina.
Poggi Antonio.
Roncani Giorgio.
Bazzani Baldassarre.
Brunetti Giuseppe.

117. **Ismalia** ossia **Morte ed amore**, melodramma, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1832. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, MDCCCXXXII, in-16°, di pp. 44.

Musica di Saverio Mercadante.

Giovanni Giordani, *Ulrico.*
Teresa Melas, *Ismalia.*
Giuseppe Binaghi, *Oscar.*
Luigi Magnani, *Blondello.*
Felicita Bayllou, *Azila.*

118. **L'Elisir d'amore**, melodramma giocoso in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Cannobbiana la primavera del 1832. — Milano, per Gaspare Truffi (s. a.), in-12°, di pp. 42.

Musica di Gaetano Donizetti.

Heinefetter, *Adina.*
Genero, *Nemorino.*
Dabadie, *Belcore.*
Frezzolini, *Dott. Dulcamara.*
Sacchi, *Giannetta.*

119. **La donna del lago**, melodramma serio, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1832. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 1-36. Segue: *Cristoforo Colombo alla scoperta del nuovo mondo*, ballo storico.

Musica di Gioacchino Rossini.

Giovanni David, *Giacomo V.*
Luigi Biondini, *Douglas d'Angus.*
G. B. Milesi, *Rodrigo di Dhu.*
Virginia Blasis, *Elena.*
Teresa Cecconi, *Melcolm Groeme.*
Francesca Lega, *Albina.*
Giuseppina Lega, *Serano.*
Francesca Ricci, *Bertram.*

120. **L'incognito**, melodramma comico in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Cannobbiana la primavera del 1832. — Milano, per Gaspare Truffi e Comp. (s. a.), in-16°, di pp. 52.

Musica di Pietro Campiuti.

Spiaggi, *Placido*.
Bayllou-Hilaret, *Licia*.
Heinefetter, *Elvira*.
Genero, *Carlo*.
Negrini, *Barone Ernesto*.
Frezzolini, *Il Podestà*.
Lombardi, *Conte di Lindorf*.
N. N., *Un montanaro*.

121. **Anna Bolena**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi in Pavia nel teatro degli illustrissimi cav. Compadroni, la primavera del 1833. — Pavia, tip. Bizzoni (s. a).

Musica di Gaetano Donizetti.

Carlo Magnelli, *Enrico VIII*.
Chiara Albertini, *Anna Bolena*.
Virginia Reali, *Giovanni Seymour*.
Alessandro Berlendis, *Lord Rochefort*.
Napoleone Mariani, *Riccardo Perceg*.
Carolina Beltramini, *Smenton*.
Angelo Tommasi, *Sir Hervey*.

122. **Beatrice di Tenda**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice il carnevale e quadragesima 1832-33, con musica del sig. maestro Vincenzo Bellini. — Venezia, Vedova Casali editr., in-8°, di pp. 45.

Giuditta Pasta.
Anna Del Serre.
Alberico Curioni.
Orazio Cartagenova.
Giacchini Alessandro.

123. **Bianca di Belmonte**, tragedia per musica in 2 atti, da rappresentarsi nel Real Teatro del Fondo nell'autunno 1833. — Napoli, dalla tip. Flautina, 1833, in-8°, di pp. 32.

Musica del maestro D. Tomaso Genoves.

124. **Bianca e Falliero** ossia **Il Consiglio dei tre**, da rappresentarsi in Pavia il carnevale del 1833. — Pavia, tip. Bizzoni (s. a.), in-16°.

125. **Caterina di Guisa**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1833. — Milano, Luigi di Giacomo Pirola, 1833, in-12°, di pp. 40.

Musica di Carlo Coccia.

Domenico Reina, *Enrico*.
Adelaide Tosi, *Caterina di Cleves*.
Isabella Fabbrica, *Arturo di Cleves*.
Francesco Pedrazzi, *Conte di S. Megrino*.

126. **Eufemio di Messina**, melodramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice nel carnevale e quadrag. 1832-33, parole di Felice Romani, musica del maestro Persiani. — Venezia, La Vedova Casali, editrice, MDCCCXXXIII, in-12°, di pp. 54.

Alberico Curioni, *Teodato*.
Anna Del Serre, *Selene*.
Carolina Carobbi, *Eufemio*.
Federico Crespi, *Alamir*.
Alessandro Giacchini, *Lucerio*.
N. N., *Niceto*.

127. **Il Conte d'Essex**, melodramma di Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1833. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, 1833, in-12°, di pp. 39.
Musica di Saverio Mercadante.

Matilde Palazzesi, *Elisabetta*.
Francesco Pedrazzi, *Conte d'Essex*.
Domenico Reina, *Duca di Nottingham*.
Adelaide Tosi, *Duch. di Nottingham*.
Domenico Spiaggi, *Raleigh*.
Giuseppe Vaschetti, *Varia*.

128. **Il contrabbandiere**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Cannobbiana la primavera del 1833. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, 1833, in-12°, di pp. 56.
Musica di Cesare Pugni.

Francesco Pedrazzi, *Carlo Valzy*.
Elisa Orlandi, *Isolina*.
Giuseppe Frezzolini, *Grifone*.
Cristina Giacomino, *Vespino*.
Ignazio Marini, *Andrea*.
Domenico Spiaggi, *Raimondo*.

129. **Il segreto**, melodramma giocoso, da rappresentarsi nel ducale teatro di Parma il carnevale MDCCCXXXIII. -- Parma, dalla stamp. Carmignani (s. a.), in-16°, di pp. 50.
Musica del Maiocchi.

Luigi Maggiorotti, *Conte*.
Carolina Macchi, *Contessa*.
Francesco Regoli, *Ernesto*.
Elisa Taccani, *Emelina*.
Pio Botticelli, *Clementi*.

130. **Il pirata**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1833. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 48.
Musica di Vincenzo Bellini.

Paolo Barroilhet, *Ernesto*.
Carolina Ungher, *Imogene*.
G. Batt. Genero, *Gualtiero*.
Gio. Boccaccio, *Itulbo*.
Pietro Novelli, *Goffredo*.
Elisa Boissellier, *Adele*.

131. **Il sonnambulo**, melodramma semiserio, per recita al teatro la Munizione di Messina. — Messina, presso Michelangelo Nobolo impr., 1833, in-16°, di pp. 44.
[La poesia è solo in parte di Felice Romani].

132. **I due sergenti**, melodramma in 2 atti di Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1833. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, MDCCCXXXIII, in-16°, di pp. 1-50. Segue: *Giuditta, regina di Francia,* azione mimo-istorica.
Musica di Luigi Ricci.

Berardo Winter, *Ippolito*.
Orazio Cartagenova, *Roberto*.
Domenico Spiaggi, *Morazzi*.
Vincenzo Galli, *Mezzagamba*.
Ranieri Pochini, *Gustavo*.
Eugenia Tadolini, *Loretta*.
Adelaide Villani, *Sofia*.

133. **Ipermestra**, melodramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1833. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), di pp. 1-35. Segue: *Le due regine*, ballo in 5 atti.
Musica di Saverio Mercadante.

Giuseppe Binaghi, *Danao*. Adele Cesari, *Linceo*.
Amalia Schutz-Oldosi, *Ipermestra*. Pietro Novelli, *Adrasto*.

134. **Il segreto**, melodramma giocoso in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro d'Angennes nella primavera del 1833. — Torino, presso Onorato Derossi stamp. (s. a.), in-12°, di pp. 47.
Musica del Maiocchi.

Raffaele Scalese, *Il Duca*. Antonio Poggi, *Ernesto*.
Marianna Franceschini, *Duchessa*. Claudina Edvige, *Emelina*.
Girolamo Cavalli, *Clementi*.

135. **Inno alla beneficenza**, da cantarsi nella serata a beneficio del Pio Istituto Filarmonico nell'I. R. Teatro alla Scala la primavera 1833, con musica del maestro Cesare Pugni. Sta in: *Il carrozzino da vendere*. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, 1833, a pp. 29 e seg.

136. **La selva de' masnadieri**, melodramma serio-faceto in un solo atto, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice l'autunno del 1833. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 31.
Musica di un dilettante genovese.

Gaetano Antoldi, *Roberto*. Girolamo Cavalli, *Fagotto*.
Anna Parlamagni, *Lisetta*. Margherita Rubini, *Carlotta*.
Gio. Basadonne, *Astolfo*. Gio. Garibaldi, *Alberto*.

137. **L'Elisir d'amore**, melodramma giocoso in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice l'autunno del 1833. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 48.
Musica di Gaetano Donizetti.

Anna Parlamagni, *Adina*. Gaetano Antoldi, *Belcore*.
Gio. Basadonne, *Nemorino*. Girolamo Cavalli, *Dott. Dulcamara*.
Margherita Rubini, *Giannetta*.

138. **Lucrezia Borgia**, melodramma da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale 1833-34. Musica di Gaetano Donizetti. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, 1833, in-12°, di pp. 1-41. Segue: *Irene di Borgogna*, azione mimica.

Luciano Mariani, *Don Alfonso*. Giuseppe Visanetti, *Apostolo Gazella*.
Enrichetta Lalande, *Lucrezia Borgia*. Domenico Spiaggi, *Ascanio Petrucci*.
Francesco Pedrazzi, *Gennaro*. Ranieri Pochini, *Ol. Vitellozzo*.
Marietta Brambilla, *Maffio Orsini*. Francesco Petrazzoli, *Gubetta*.
Napoleone Marconi, *I. Liverotto*. Felicita Grandi, *Rustighello*.

139. **Norma**, tragedia lirica di Felice Romani in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1833. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 1-38. Segue: *Matilde di Catanzaro* ossia *I pescatori delle Calabrie.*

Musica di Vincenzo Bellini.

Giuseppe Binaghi, *Pollione.* Guglielmina Hasselt, *Adalgisa.*
Felice Bottelli, *Oroveso.* Margherita Rubini, *Clotilde.*
Amalia Schutz-Oldosi, *Norma.* Giovanni Boccaccio, *Flavio.*
N. N., *Due fanciulli.*

140. **Parisina**, melodramma, da rappresentarsi per la prima volta nell'I. e R. Teatro degli Immmobili nella quaresima del 1833, sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana, ecc. — Firenze, a spese di Alessandro Lanari (tipi di David Passigli e Soci), 1833, in-8°, di pp. 42.

Musica di Gaetano Donizetti.

Domenico Cosselli, *Azzo.* Luigi Duprez, *Ugo.*
Carolina Ungher, *Parisina.* Carlo Ottolini-Porto, *Ernesto.*
Teresa Zappucci, *Imeda.*

141. **Parisina**, melodramma, da rappresentarsi la prima volta nel teatro Carlo Felice la primavera del 1833. — Genova, dalla tip. Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 44.

Musica di Gaetano Donizetti.

Paolo Barroilhet, *Azzo.* G. Batt. Genero, *Ugo.*
Carolina Ungher, *Parisina.* Pietro Novelli, *Ernesto.*
Elisa Boissellier, *Imelda.*

142. **Beatrice di Tenda**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1834. — Genova, dalla tip. dei frat. Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 46.

Musica di Vincenzo Bellini.

Gio. Schober, *Filippo Maria Visconti.* Antonio Poggi, *Orombello.*
Amalia Schutz-Oldosi, *Beatrice di Tenda.* Giovanni Boccaccio, *Anichino.*
Teresa Menghini, *Agnese del Maino.* N. N., *Rizzardo del Maino.*

143. **Emma d'Antiochia**, tragedia lirica, da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice nel carnevale e quadragesima 1834. Parole di Felice Romani, musica di Saverio Mercadante. — Venezia, La Vedova Casali editr., 1834, in-16°, di pp. 39.

Orazio Cartagenova, *Corrado.* Eugenia Tadolini, *Adelia.*
Domenico Donzelli, *Ruggiero.* Giacomo Roppa, *Aladino.*
Giuditta Pasta, *Emma.* Giuditta Saglio, *Odetta.*

144. **I Capuleti e i Montecchi**, tragedia lirica, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno 1834. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, MDCCCXXXIV, in-8°, di pp. 30 (2).

Musica del maestro Vaccai.

145. **I Capuleti e i Montecchi**, tragedia lirica di Felice Romani, da rappresentarsi in Pavia nel teatro degli illustrissimi cavalieri Compadroni il carnevale del 1834. — Pavia, tip. Bizzoni (s. a.), in-16°, di pp. 28.

Musica di V. Bellini.

Gaetano Antoldi, *Capellio*. Antonietta Galzarani, *Romeo*.
Maria Teresa Mannelli, *Giulietta*. Francesco Battaggia, *Tebaldo*.
Francesco Dai Fiori, *Lorenzo*.

146. **I Capuleti e i Montecchi** ossia **Giulietta e Romeo**, tragedia lirica, da rappresentarsi nel nobile teatro Onigo in Treviso l'autunno del 1834. — Treviso, tip. di Gio. Paulello (s. a.), in-12°, di pp. 62.

Musica di Vincenzo Bellini.

Agostino Zucconi, *Capellio*. Marietta Riva, *Romeo*.
Clotilde Marchisio, *Giulietta*. Paolo Cittadini, *Tebaldo*.
Luigi Tedeschi, *Lorenzo*.

147. **Il pitocco**, melodramma comico in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carcano la primavera del 1834. — Milano, stamp. Dova (s. a.), in-16°, di pp. 38.

Musica di Giuseppe Gerli.

Francesco Pedrazzi, *Un incognito*. Elisa Taccani, *Zulima*.
Giorgio Ronconi, *Nadir*. Girolamo Cavalli, *Gluglù*.
Gaetano De Bayllou, *Caled*.

148. **Il sonnambulo**, melodramma semiserio in 2 atti, da rappresentarsi in Lucca nel R. Teatro Pantera, sotto la protezione di S. A. R. Carlo Lodovico di Borbone, infante di Spagna e Duca di Lucca, nel carnevale del 1834. — Lucca, tip. Benedini (s. a.), in-12°, di pp. 48.

Musica di Carlo Valentini, lucchese.

Giovanni Bottari, *Il duca Ernesto*. Giovanni Montuchielli, *Adolfo*.
G. Battista Morganti, *Ermanno*. Marco Ghirardini, *R[illegible]gero*.
Annetta Finck, *Adele*. Girolamo Cavalli, *Gen[illegible]ro*.
Marianna Gulielmini, *Sofia*.

149. **I Normanni a Parigi**, tragedia lirica in 3 atti, da rapp[illegible]entarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale 1834. — Genova, tip. Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 63.

Musica di Saverio Mercadante.

Lorenzo Bonfigli, *Odone*. Domenico Cosselli.
Claudina Edvige. Pietro Novelli.
Palmira Michel. Angelo Brunacci.
Margherita Rubini.

150. **La figlia dell'arciere**, melodramma tragico in 3 atti, da rappresentarsi nel teatro S. Carlo l'inverno del 1834. — Napoli, dalla tip. Flautina, 1834, in-8°, di pp. 32.

Musica del maestro Carlo Coccia.

M. Malibran.	Lablache.
Manzi De Rosa.	Lombardi.
Reina.	Di Nuovo.

[Solamente i due primi atti sono del Romani, il terzo è di G. Mariani].

151. **La gioventù di Enrico V**, melodramma in 4 parti di Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno 1834. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, MDCCCXXXIV, in-16°, di pp. 52.

Musica di Saverio Mercadante.

Orazio Cartagenova, *Enrico.*	Domenico Spiaggi, *Princ. di Lancastro.*
Domenico Reina, *Arturo.*	Napoleone Marconi, *Sceriffo.*
Ignazio Marini, *Lord Arcourt.*	Ranieri Pochini, *Re d'armi.*
Vincenzo Galli, *Jonh Falstaff.*	Almerinda Manzocchi, *Miss Elisa.*

Giuseppina Leva, *Miss Martina.*

152. **La straniera**, melodramma, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1834. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 56.

Musica di Vincenzo Bellini.

Claudina Edvige, *Alaide.*	Lorenzo Bonfigli, *Arturo.*
Francesco Ricci, *Signore di Montolino.*	Domenico Cosselli, *Bar. di Valdeburgo.*
Margherita Rubini, *Isoletta.*	Pietro Novelli, *il Priore.*

Angelo Brunacci, *Osburgo.*

153. **Norma**, tragedia lirica di Felice Romani in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1834. — Genova, dalla tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 45. Da pp. 23-28 sta: *I due sergenti* ossia *Una prova di vera amicizia*, ballo di mezzo carattere.

Musica di Vincenzo Bellini.

Antonio Poggi, *Pollione.*	Teresa Menghini, *Adalgisa.*
Giovanni Schober, *Oroveso.*	N. N., *Clotilde.*
Amalia Schutz Oldosi, *Norma.*	Giovanni Boccaccio, *Flavio.*

154. **Rosmonda d'Inghilterra**, melodramma serio, da rappresentarsi per la prima volta nell'I. e R. Teatro degli Immobili la quadragesima del 1834, sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana. — Firenze, dalla stamp. Fantosini, 1834, in-16°, di pp. 36.

Musica di Gaetano Donizetti.

Luigi Duprez, *Enrico II.* Fanny Facchinardi ne' Persiani
Anna Del-Sere Carlo Porto
Giuseppina Merola, *Arturo.*

155. **Un'avventura di Scaramuccia**, melodramma comico in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1834. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, 1834, in-16°, di pp. 51.

Musica di Luigi Ricci.

Marini Luciano, *Scaramuccia.* Galli Vincenzo, *Tomaso.*
Pedrazzi Francesca, *Lelia.* Brambilla Marietta, *Cantin di Pautigny.*
Spiaggi Domenico, *Domenico.* Vaschetti Giuseppe, *S. Vallier.*
Demeri Giuseppina, *Sandrina.* Bayllan Felicita, *Elena.*
Cattaneo Antonio, *Staffiere.*

156. **Un episodio del S. Michele**, melodramma giocoso, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Cannobbiana la primavera 1834. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, MDCCCXXXIV, in-16°, di pp. 48.

Musica di Cesare Pugni.

Galli Vincenzo, *G. Ant. Bruciacore.* Spiaggi Domenico, *Placido.*
Binaghi Giuseppe, *Adolfo.* Ruggeri Teresa, *M. Ortica.*
Marini Ignazio, *Biscroma.* Roser-Balfe Lina, *Fiorina Pregalanti.*
Scheggi Giuseppe, *Macario.* Pochini Raineri, *Un procuratore.*

157. **Uggero il Danese**, melodramma in 4 parti di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Riccardi la sera del 1834. — Bergamo, stamp. Mazzoleni, 1834, in-12°, di pp. 52.

Musica di Saverio Mercadante.

Carlo Mazzoleni, *Aldano.* Fanny Corri Paltani, *Ulnara.*
Luciano Mariani, *Sivardo.* Giulia Corradi, *Alpaide.*
Domenica Reina, *Aroldo.* Carlotta Braghieri, *Adima.*
Rosa Mariani, *Olao.* Lelia Sancini, *Tebaldo.*

158. **Danao re d'Argo**, dramma serio per musica, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1835. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 1-18. Segue: *Velleda,* ballo serio.

Musica di Giuseppe Persiani.

Celestino Salvadori, *Danao.* Carlo Crosa, *Plistene.*
Fanny Facchinardi ne' Persiani, *Ipermestra.* Sig.ª Biondi, *Argia.*
Napoleone Mariani, *Linceo.* Francesco Ricci, *Ipparco.*
Lorenzo Biondi, *Abante.*

159. **Elena e Malvina**, dramma buffo in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro S. Benedetto l'autunno 1835. Musica del sig. maestro Egisto Vignozzi. — Venezia, nella edit. tip. Rizzi (s. a.), in-16°, di pp. 31.

Giuseppe Guscetti, *Donaldo.* Antonio Benciolini, *Eduino.*
Annetta Casiglieri, *Elena.* Giuseppina Streffina, *Malvina.*
Paolo Zilioli, *Enrico Sommerset.* Vincenzo Graziani, *Patrizio.*

160. **Francesca Donato ossia Corinto distrutta,** melodramma in 3 parti, da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1835, alla presenza delle LL. SS. RR. MM. — Torino, presso Onorato Derossi (s. a.), in-16°, di pp. 44. Segue con numerazione a parte: *Cangrande signor di Verona,* azione tragicomica.

Musica di Saverio Mercadante.

Bonfigli Lorenzo, *Donato.* — Ronconi Giorgio.
Schoberlechner Sofia, *Loredano.* — Rubini Margherita, *Bianca.*
Fornacciari S. Giorgi, *Memmo.* — De-Baillon Gaetano, *Alì.*

161. **L'assedio di Corinto,** tragedia lirica per musica in 3 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1835. — Genova, dalla tip. Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 1-35. Segue: *Il matrimonio del diavolo,* ballo comico.

Musica di Gioacchino Rossini.

Celestino Salvadori, *Maometto II.* — Francesco Ricci, *Adrasto.*
Napoleone Mariani, *Cleomene.* — Lorenzo Biondi, *Jero.*
Luigi De Bezzi, *Neocle.* — Fanny Facchinardi ne' Persiani, *Pamira.*
Carlo Crosa, *Omar.* — Carolina Villani, *Ismene.*

162. **La Norma,** tragedia lirica di Felice Romani in 2 atti, da rappresentarsi in Pavia nel teatro degli illustrissimi cav. Compadroni per la primavera del 1835. — Pavia, tip. Bizzoni (s. a.), in-16°.

Musica di Vincenzo Bellini.

Bartolomeo de Gattis, *Pollione.* — Elvisa Gued, *Adalgisa.*
Agostino Berini, *Oroveso.* — Angiola Villa, *Clotilde.*
Teresa Brambilla, *Norma.* — Giovanni Riboli, *Flavio.*

163. **La Sonnambula,** melodramma di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1834. — Genova, dalla tip. Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 41.

Musica di Vincenzo Bellini.

Celestino Salvadori. — Napoleone Mariani.
Adelaide Villani. — Luigia Valdesi de' Bezzi.
Fanny Facchinardi ne' Persiani. — Lorenzo Biondi.

164. **La Sonnambula,** melodramma in 2 atti, da rappresentarsi in Pavia nel teatro degli illustrissimi cavalieri Compadroni nella primavera del 1835. — Pavia, Bizzoni (s. a.), in-16°.

Musica di Vincenzo Bellini.

Berini Agostino, *Conte Rodolfo.* — Barlolomeo de Gattis, *Elvino.*
Angiola Villa, *Teresa.* — Elisa Cattaneo, *Lisa.*
Teresa Brambilla, *Amina.* — Giovanni Riboldi, *Alessio.*

165. **Rosmonda,** melodramma serio di Felice Romani, posto in musica dal signor maestro Antonio Belisario, da rappresentarsi nel teatro della Società di Rovigo il carnevale 1835. — Rovigo, tipi di Antonio Minelli, MDCCCXXXV, in-8°, di pp. 34.

166. **Un'avventura di Scaramuccia**, melodramma comico, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice nella primavera del 1835. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 1-30. Segue: *Le nozze al castello*, ballo di mezzo carattere.

Musica di Luigi Ricci.

Vincenzo Negrini, *Scaramuccia*.
Giovanni Basadonne, *Lelio*.
Lorenzo Biondi, *Domenico*.
Giuseppina De-Mery, *Sandrina*.
Raffaele Scalesi, *Tomaso*.
Annetta Alberti, *Contin di Pautigny*.
Carlo Crosa, *S. Vallier*.
Annetta Catilieri, *Elena*.

167. **Emma d'Antiochia**, tragedia lirica, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice la primavera 1836. — Genova, stamp. de' fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 42.

Musica di Saverio Mercadante.

Eugenio Linari Bellini, *Corrado*.
Lorenzo Salvi, *Ruggiero*.
Abelina Spech, *Emma*.
Luigia Linari Bellini, *Adelia*.
Angelo Brunacci, *Aladino*.

168. **Gli Illinesi**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnevale del 1836, alla presenza delle LL. SS. RR. MM. — Torino, presso Onorato Derossi (s. a.), in-16°, di pp. 1-50. Segue: *Ezzelino sotto le mura di Bassano,* ballo tragico.

Musica di Pietro Coppola.

Grisi Giuditta *Irza*.
Donzelli Domenico, *Guido*.
Schober Gioyanni, *Monreal*.
Montali Bartolommeo, *Zamoro*.
Giacomani Pietro, *Arzame*.

169. **Il segreto**, melodramma giocoso in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carignano nell'autunno del 1836. — Torino, tipografia Favale (s. a.), in-16°, di pp. 34.

Musica di Mandanigi.

Winter Francesco, *Il Duca*.
Olivieri Rosa, *Amalia*.
Lonati Catone, *Ernesto*.
Garcia Eugenia, *Emelina*.
Covaceppi Giovanni, *Clementi*.

170. **Palmira**, melodramma, da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo l'inverno del 1836. — Napoli, dalla tipografia Flautina, 1836, in-8°, di pp. 31.

Musica di Francesco Stabile.

Ronza de Beguis, *Palmira*.
Duprez, *Seide*.
Cosselli, *Zopiro*.
Porto, *Maometto*.
Raffaelli, *Omar*.
Balestracci, *Fanor*.

171. **Un episodio del S. Michele**, melodramma giocoso, da rappresentarsi nel teatro Carignano nella primavera del 1836. — Torino, stamperia Favale (s. a.), in-16°, di pp. 36.

Musica di Giuseppe Concone.

Scheggi Giuseppe, *G. Ant. Bruciacore.* Biondi Lorenzo, *Placido.*
Lonati Catone, *Adolfo.* Casiglieri Annetta, *M. Ortica.*
Canetta Francesco, *Biscroma.* Albertazzi Emma, *Fiorina Tregalanti.*
Roppa Giacomo, *Macario.* N. N., *Un procuratore.*

172. **Anna Bolena**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro degli illustrissimi sig. cavalieri Compadroni nella primavera del 1837. — Pavia, tip. Bizzoni (s. a.).

Musica di Gaetano Donizetti.

Luigi Corradi Setti, *Arrigo VIII.* Cherubino Patinetti, *Lord Rochefort.*
Adelaide Mazza, *Anna Bolena.* Carlo Manfredi, *Riccardo Percy.*
Veronica Gazziello. *Giov. Seymour.* Angelina Grandolfi, *Smeton.*
Gaetano Fraschini, *Herrey.*

173. **Caterina di Cleves**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro in via della Pergola il carnevale del 1837, in[verno] 38, sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II Granduca di Toscana, ecc., ecc. — Firenze, presso Giuseppe Galletti (s. a.), in-12°, di pp. 33.

174. **Caterina di Guisa**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1837. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-12° gr., di pp. 51.

Musica di Carlo Coccia.

Marini Ignazio, *Enrico.* Carlotta Vittadini, *Arturo di Cleves.*
Meric Lalande, *Caterina di Cleves.* Winter Berardo, *Conte di S. Megrino.*

175. **Francesca da Rimini**, melodramma di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1837. — Genova, tip. de' fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Musica di Em. Borgatta.

Visanetti Giuseppe, *Guido da Polenta.* Winter Berardo, *Paolo.*
Enrichetta Meric Lalande, *Francesca.* Bruni Antonio, *Guelfo.*
Marini Ignazio, *Lanciotto Malatesta.* Villa Angela, *Isaura.*

176. **Il castello d'Ursino**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro grande di Trieste l'autunno del MDCCCXXXVII, con musica del sig. m. cav. Vincenzo Bellini. — Trieste, Michele Weis, tip. teatrale (s. a.), in-12°, di pp. 39.

Domenico Cosselli, *Fil. M. Visconti.* Antonio Poggi, *Orombello.*
Carolina Ungher, *Beatrice di Tenda.* Antonio Benciolini, *Anichino.*
Costanza Viale, *Agnese del Maino.* N. N., *Rizzardo del Maino.*

177. **Il pirata**, tragedia per musica in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Re in Pavia nel carnevale 1838. — Pavia, tip. Bizzoni (s. a.), in-16°, di pp. 32.

Musica di Vincenzo Bellini.

Bourdin Francesco, *Ernesto.*
Parepa Elisabetta, *Imogene.*
Tati Filippo, *Gualtiero.*
Rossetti Antonio, *Itulbo.*
Tasca Gaudenzio, *Goffredo.*
Corbetta Carlotta, *Adele.*

178. **Il pirata,** melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1837. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 1-38. Segue: *Il passaggio della Beresina* ossia *Belval e Alessina,* ballo storico.

Musica di Vincenzo Bellini.

Carlo Marcolini, *Ernesto.*
Sofia Schoberleckner, *Imogene.*
Francesco Pedrazzi, *Gualtiero.*
Adone Dall'oro, *Itulbo.*
Giuseppe Visanetti, *Goffredo.*
Angela Villa, *Adele.*

179. **La Sonnambula,** melodramma di Felice Romani. — Genova, tip. di Giovanni Ferrando, 1897, in-16°, di pp. 34.

Musica di Vincenzo Bellini.

Non porta nome degli artisti.

[Ediz. perfettam. eguale all'originale].

180. **L'Elisir d'amore,** melodramma giocoso in 2 atti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice l'autunno 1837. — Genova, tip. Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Musica di Gaetano Donizetti.

Benedetta Colleoni-Corti, *Adina.*
Raffaele Gamberini, *Memorino.*
Luigi Rigamonti, *Belcore.*
Girola-Cavalli, *Dottor Dulcamara.*
Carlotta Corbetta, *Giannetta.*

181. **Lucrezia Borgia,** melodramma, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice il carnevale del 1837-38. — Genova, dalla tip. Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 55, e comprende a pp. 27-38: *Manin, doge di Venezia*; a pp. 49-55: *Panurge all'isola delle lanterne,* balletto comico.

Musica di Gaetano Donizetti.

Mariani Luciano.
Luigia Boccabadati.
Lorenzo Salvi.
Carolina Vietti.
Francesco Ricci.
Giuseppe Grazioli.
Giovanni Garibaldi.
Vincenzo Lucantoni.
Arcangelo Lorenzini.
Gaetano Fiore.
N. N.

182. **Odio e amore,** melodramma, in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno 1837. — Milano, per Luigi di Giacomo Pirola, MDCCCXXXVII, in-16°, di pp. 40.

Musica di Mariano Obiolis.

Schoberleckner Sofia, *Laurina.*
Pedrazzi Francesco, *Giannetto.*
Cartagenova Orazio, *Ernesto.*
Luzio Gennaro, *Clemente Posapiano.*
Bayllon Hilaret Fel., *Ninetta.*

183. **Alfonso duca di Ferrara**, melodramma, da rappresentarsi nel teatro grande di Trieste l'autunno del 1838. — Trieste, presso Michele Weis (s. a.), in-16°, di pp. 29.

Musica di Gaetano Donizetti.

Roncavi Giorgio, *D. Alfonso*.
Lalande Enrichetta, *D. Lucrezia Borgia*.
Pedrazzi Francesco, *Gennaro*.
Brambilla Marietta, *Maffio Orsini*.
Mantegazza Pietro, *Geppo Liverotta*.
Rossi Gaetano, *D. Apostolo Gazzella*.
Perli Gio. Batt., *Oloferno Vitellozzo*.
Canetta Francesca, *Gubetta*.
N. N., *Rustighello*.
Giuseppina Carcano, *Princ.ª Negroni*.

184. **Beatrice di Tenda**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro del Condominio nel mese di settembre 1833, in occasione che questo teatro viene onorato dalla presenza di S. M. I. R. A. Ferdinando I. — Pavia, nella stamperia Fusi e C. (s. a.), in-16°, di pp. 35.

Musica di Vincenzo Bellini.

Giuseppe Paltrinieri, *F. Maria Visconti*.
Marianna Brighenti, *Beatrice*.
Giuseppina Zanner, *Agnese*.
Carlo Guasco, *Orombello*.
Ignazio Valli, *Anichino*.
N. N., *Rizzardo*.

185. **Caterina di Guisa**, tragedia lirica, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro degl'illustrissimi signori accademici Avvalorati, posto dagli Armeni l'estate del 1838 sotto la protezione di S. A. R. e I. Leopoldo II Granduca di Toscana, ecc., ecc. — Livorno, tip. di Pallade (s. a.), in-12°, di pp. 32.

Musica di Fabio Campana di Livorno.

Giorgio Ronconi, *Enrico*.
Giuseppina Strepponi, *Caterina di Cleves*.
Antonio Superchi, *Arturo di Cleves*.
Luigi Morini, *Conte di S. Megrino*.

186. **Enrico II**, melodramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Grande l'autunno 1837. La poesia è del sig. cav. Felice Romani. La musica è del sig. maestro Ottone Nicolai, direttore di musica di S. M. il Re di Prussia. — Trieste, presso Michele Weis tip. (s. a.), in-16°, di pp. 31.

Napoleone Moriani, *Enrico II*.
Carolina Ungher, *Leonora*.
Domenico Cosselli, *Clifford*.
Adele Dabedeilhe, *Rosmunda*.
Giuseppe Torri, *Arturo*.
Teresa Strinasacchi, *Berta*.

187. **I Capuleti e i Montecchi**, tragedia lirica di F. Romani, da rappresentarsi nel teatro Re in Pavia nel carnevale 1838. — Pavia, tip. Bizzoni (s. a.), in-16°.

188. **Il divorzio persiano** ossia **Il gran Bazzarro di Bassora**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro grande di Trieste il carnevale MDCCCXXVIII. Poesia nuova di Felice Romani, musica

appositamente scritta dal maestro Pietro Generali. — [Trieste] Dalla tip. Weis (s. a.), in-16°, di pp. 52.

Pietro Gentili, *Un incognito*. — Giuseppe Frezzolini, *Gluglù*.
Domenico Coselli, *Nadir*. — Carlotta Inselvini, *Fatima*.
Santina Zerlotti, *Zulima*. — Carolina Conti, *Ircana*.
Antonio Zoli, *Caled*.

189. **La solitaria delle Asturie** ossia **la Spagna ricuperata**, melodramma di Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale MDCCCXXXVIII. — Milano, per Gaspare Truffi, 1838, in-16°, di pp. 44.

Musica di Carlo Coccia.

Schoberlechner Sofia, *La solitaria*. — Badiali Cesare, *Gusmano*.
Pedrazzi Francesco, *Pelagio*. — Vaschetti Giuseppe, *Ramiro*.
Pikis Francilla, *Elvira*. — Derini Agostino, *Munuza*.

190. **Colombo**, melodramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1839. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 48.

Musica di Francesco Morlacchi.

Felice Bottelli, *Cristoforo Colombo*. — Arcangelo Lorenzini, *Jarico*.
Carolina Vietti, *Fernanda*. — Giuseppe Zobl, *Zamoro*.
Giuseppina Armenia, *Zilia*. — Michele Novaro, *Diego*.
Francesco Ricci, *Bartolomeo Fiesco*.

191. **Gianni di Parigi**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno 1939. — Milano, per Gaspare Truffi, MDCCCXXXIX, in-16°, di pp. 36.

Musica di Gaetano Donizetti.

Raineri-Marini Ant., *Princ. di Navarra*. — Bayllon-Hilaret F., *Oliviero*.
Marini Ignazio, *Gran Siniscalco*. — Rovere Agostino, *Pedrigo*.
Salvi Lorenzo, *Gianni di Parigi*. — Sacchi Marietta, *Lorezza*.

192. **I due Figaro** ossia **Il soggetto d'una commedia**, melodramma, da rappresentarsi nel R. Teatro Pantera in Lucca, sotto la protezione di S. A. R. Carlo Lodovico di Borbone, infante di Spagna, ecc., ecc. Duca di Lucca, nel carnevale 1839-40. — [Lucca] Per Giacomo Rocchi (s. a.), in-16°, pp. 54.

Musica di A. Gio. Speranza.

Andrea Martinez, *Conte d'Almariva*. — Agostino Rovere.
Faustina Piombanti. — Carlotta Griffini.
Chiara Bertolini. — G. Batt. Morganti.
Carlo Manfredi. — Giuseppe Bertini.

193. **Il castello di Woodstock**, melodramma serio in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Gallo a S. Benedetto nella primavera 1839. — Venezia, tip. di Giuseppe Molinari (s. a.), in-12°, di pp. 36.

Musica di P. Tonassi e P. Collavo.

Carlo Manfredi, *Enrico II.* Paolo Ferretti, *Cliffard.*
Adele Dabèdeilhe, *Leonora.* Napoleone Rossi, *Arturo.*
Anaide Castellan, *Rosmunda.* Angelo Zuliani, *Norcesto.*
Pietro Parietti, *Suffolk.*

194. **La solitaria delle Asturie** ossia **La Spagna ricuperata**, melodramma di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1839. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Musica di Carlo Coccia.

Eugenia Tadolini. Carlo Porto.
Antonio Deval. Antonio Antonelli.
Rosa Olivieri. Arcangelo Lorenzini.

195. **Medea in Corinto**, ... per recita al teatro Apollo nel carnevale del 1839. Musica del maestro Prospero Sella..... — Roma, tip. Puccinelli (s. a.), in-16°, di pp. 30.

Gargia Eugenia. Reina Domenico.
Agliati Amalia. Costantini Natale.
Soccè Augusta. Guidotti Pietro.
Cortesi Carlo.

196. **Adelia**, melodramma serio in 3 atti, da rappresentarsi nel nobile teatro di Apollo nel carnevale del 1841. Musica del sig. maestro cav. Gaetano Donizetti. — Roma, tip. Puccinelli a Torre Sanguigna (s. a.), in-12°, di pp. 35.

Filippo Valentini, *Carlo, duca.* Giuseppina Strepponi, *Adelia.*
Lorenzo Salvi, *Oliviero.* Pietro Gasperini, *Camino.*
Ignazio Marini, *Arnoldo.* Clementina Baroni, *Odetta.*
Luigi Fossi, *Scudiero.*

197. **Caterina di Cleves**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1841. — Milano, per Gaspare Truffi, 1841, in-8°, di pp. 32.

Musica di Luigi Savi.

Finck Loor Annetta. Ruggeri Teresa.
Brambilla Marietta. Gualco Carlo.
Varesi Felice.

198. **Beatrice di Tenda**, tragedia in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro del Condominio in Pavia nel carnevale 1841-42. — Pavia, Bizzoni, in-16° (s. a.).

Musica di Vincenzo Bellini.

Gaetano Fiori, *F. Maria Visconti.* Luigi Paulin, *Orombello.*
Almerinda Granchi, *Beatrice.* Odoardo Dell'Oro, *Anichino.*
Teresa Fasciotti, *Agnese.* N. N., *Rizzardo.*

199. **Giovanna I di Napoli**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Comunale di Ferrara per la primavera del 1846. Musica del maestro cav. Gaetano Donizetti. — Bologna, tipi delle Belle Arti (s. a.), in-16°, di pp. 36.

200. **I due Figaro** ossia **Il soggetto di una commedia**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice l'autunno del 1840. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 59.

Musica di A. Gio. Speranza.

Giovanni Zucchini, *Conte d'Almavira.* Carlo Cambiaggio.
Clementina Baroni. Giuseppina Lacinio.
Elisa Vernhet. Giuseppe Mercuriali.
Ferdinando Cimino. Francesco Leonardi.
Francesco Ricci.

201. **I due Figaro** ossia **Il soggetto di una commedia**, melodramma da rappresentarsi nel ducale teatro di Parma la primavera del 1840. — Parma, presso Filippo Carmignani (s. a.), in-16°, di pp. 60.

Musica di A. Gio. Speranza.

Gaetano del Pesce. Raffaele Scalese.
Clementina Baroni. Rosina Manarelli.
Elisa Vernhet. Luigi Loriani.
Antonio Pompeiano. Francesca Alessandri.

202. **I due Figaro** ossia **Il soggetto di una commedia**, melodramma di Felice Romani, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala la primavera 1840, con musica del maestro Giovanni Speranza. — Milano, stamp. Truffi (s. a.), in-8°, di pp. 18.

Brambilla Teresa. Bonafos Orazio.
D'Alberti Eugenia. Scalese Raffaele.
Bayllon Hilaret Feticita. Marconi Napoleone.
Basadonna Giovanni. Rossi Gaetano.

203. **I Capuleti e i Montecchi**, tragedia lirica da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice nel carnevale del 1840. Parole di Felice Romani, musica del maestro Bellini, coll'atto terzo del maestro Vaccai. — Venezia, dalla tip. di Giuseppe Molinari (s. a.), di pp. 31.

204. **I due sergenti**, melodramma in 2 atti di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Re il carnevale 1841. — Milano, dalla stamperia Dova, in-12°, di pp. 44.

Musica di Alberto Mazzucato.

Bertolotti Geltrude. Rinaldini Luigi.
Matilde Duffò. Leoni Carlo.
Persani Francesco. Alessandri Francesco.
Mercuriali Giuseppe.

205. **I corsari**, melodramma semiserio in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale 1840. — Milano, per Gaspare Truffi, 1840, in-12°, di pp. 48.

Musica di Mazzucato.

Rossi Gaetano, *D. Alvaro.* — Salvatori Celestino, *Picaro.*
Brambilla Teresa, *Serafina.* — Frezzolini Giuseppe, *Limoncino.*
Mazzarelli Rosina, *Chiara.* — Olivieri Rosina, *Lisetta.*
Regini Francesco, *D. Fernando.* — Ruggeri, Teresa, *Agnese.*
Lonato Catone, *D. Ramiro.* — Benciolini Antonio, *Spalatro.*
Marconi Napoleone, *Gennaro.*

206. **Il disertore svizzero** ovvero **La nostalgia**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro della R. Città di Como la stagione estiva-autunnale del 1841. -- Como, presso i figli di C. A. Ostinelli (s. a.), in-16°, di pp. 42.

Musica di Angelo Pellegrini.

Ferdinando Facchini, *Adolfo.* — Lauretta Assandri, *Ninetta.*
Vincenzo Cardella, *Colonnello.* — Nicola Fontana, *Roberto.*
Enrico Bonfigli, *Pietro.* — Teresa Cucchi, *Giannina.*

207. **La solitaria delle Asturie** ossia **La Spagna ricuperata**, melodramma di Felice Romani. Musica del maestro Saverio Mercadante, da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice il carnevale 1840. -- Venezia, dalla tip. di Giuseppe Molinari (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Schutz Amalia, *La Solitaria.* — Balzar Pietro, *Gusmano.*
Pedrazzi Francesco, *Pelagio.* — N. N., *Ramiro.*
Moltini Adelaide, *Elvira.* — Razzanelli Augusto, *Manuza.*

208. **L'avaro** ovvero **Un episodio del San Michele**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice l'autunno del 1840. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 44.

Musica di Luigi Savi.

Carlo Cambiaggio, *G. A. Bruciacore.* — Francesco Leonardi, *Macario.*
Ferdinando Cimino, *Adolfo.* — Giuseppina Lacinio, *M. Ortica.*
Giovanni Zucchini, *Biscroma.* — Elisa Vernhet, *Fiorina Tregalanti.*

209. **Lago (Il) delle fate**, melodramma in 4 parti, da rappresentarsi nel Regio Teatro alla presenza delle LL. RR. MM., il carnevale del 1840-41. -- Torino, Favale, 1841, in-16°, di pp. 50.

Musica di Carlo Coccia.

Frezzolini Erminia, *Zeila.* — Torre Secondo, *Ermanno.*
Rocca Felicita, *Agnese.* — Badiali Cesare, *Rodolfo.*
Poggi Antonio, *Alberto.* — Novaro Michele, *Isacco.*

210. **Lucrezia Borgia**, melodramma, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice il carnevale del 1841-42. — Genova, tip. dei fratelli Pagano

(s. a.), in-16°, di pp. 48. Da pp. 29-38 sta: *Ruggero in Palestina,* ballo eroico.

Musica di Gaetano Donizetti.

Natale Costantini, *D. Alfonso.*
Clara Novello, *Lucrezia.*
Nicola Ivanoff, *Gennaro.*
Carolina Imoda, *Maffio Orsini.*
Francesco Ricci, *Jeffo Liverotto.*
Giuseppe Saunier, *D. Apostolo Gazzella.*
F. Gio Garibaldi, *Ascanio Petrucci.*
Gius. Mercuriali, *Oloferno Vitellozzo.*
Francesca Carietta, *Gubetta.*
Adone Dalloro, *Rustighello.*
N. N., *Princ. Negroni.*

211. **Lucrezia Borgia**, melodramma in 2 atti e un prologo, da rappresentarsi in Pavia nel teatro dei signori Condomini la primavera del 1841. — Pavia, tip. Bizzoni, 1841, in-16°.

Musica di G. Donizetti.

Perger Ferdinando, *D'Alfonso.*
Berio Giuseppina, *Lucrezia Borgia.*
Ferrari Prospero, *Gennaro.*
Villa Angiolina, *Maffio Orsini.*
Badate Giuseppe, *Jeffo Liverotto.*
Claudin Carlo, *Gazella.*
N. N., *Vitellozzo.*
Colmenghi Romolo, *Gubetta.*
Rigola Luigi, *Rustighello.*

212. **Parisina**, melodramma in 3 atti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice il carnevale del 1840. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 39.

Musica di G. Donizetti.

Felice Varesi, *Azzo.*
Eugenia Tadolini, *Parisina.*
Ignazio Pasini, *Ugo.*
Alessandro Cecconi, *Ernesto.*
Adelaide Ramaccini, *Imelda.*

213. **Parisina**, melodramma in 3 atti, da rappresentarsi in Pavia nel teatro del nobile Condominio il carnevale 1840-41. — Pavia, tip. Bizzoni (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Musica di G. Donizetti.

Eugenio Luisia, *Azzo.*
Ester Corsini, *Parisina.*
Antonio Antonelli, *Ugo.*
Gaetano Tempra, *Ernesto.*
Annetta Audisio, *Imelda.*

214. **Un giorno di regno**, melodramma giocoso in 2 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala l'autunno del 1840. — Milano, per Gaspare Truffi, MDCCCXL, in-16°, di pp. 32.

Musica di Giuseppe Verdi.

Ferlotti Raffaele, *Car. di Belfiore.*
Scalese Raffaele, *Bar. di Kelbar.*
Marini Antonietta, *March. del Poggio.*
Abbadia Luigia, *Giulietta di Kelbar.*
Salvi Lorenzo, *Edoardo di Sauval.*
Rovere Agostino, *La Rocca.*
Vaschetti Giuseppe, *Conte Ivrea.*
Mariani Napoleone, *Delmonte.*

215. [**Cantata**] Per le augustissime nozze di S. A. R. Vittorio Emanuele Duca di Savoia con S. A. I. R. Maria Adelaide, Arciduchessa

d'Austria, festeggiate in Genova MDCCCXLII. — Genova, per Giovanni Ferrando (s. a.), in-16°, di pp. 23.

Musica di Federico Ricci.

Fanny Goldberg, *La Liguria.* Eugenia Musich, *Il Genio delle Alpi.*
Rosa Olivieri, *La Felicità.*

216. **Francesca da Rimini**, tragedia lirica in 3 atti, da rappresentarsi nel teatro Eretenio il carnevale 1842-43. La musica fu espressamente scritta dal maestro Francesco Canneti. — Vicenza, tip. teatrale Parani (s. a.), in-16°, di pp. 39.

Silingardi Giuseppe, *Guido da Polenta.* Caggiati Ettore, *Paolo.*
Goggi Emilia, *Francesca.* Cappello Eiuseppe, *Guelfo.*
Torre Giuseppe, *Lanciotto Malatesta.* Mar Marietta, *Isnarda.*

217. **Gli avventurieri**, opera buffa in 2 atti, da rappresentarsi nel gran teatro la Fenice la primavera del 1842. Musica del maestro Antonio Buzzola. — Venezia, tip. di Giuseppe Molinari (s. a.), in-12°, di pp. 44.

Giuseppe Scheggi, *Don Papero.* Giuseppe Torre, *Macario.*
Teresa Tavola, *Virginia.* Luigi Silingardi, *Falcone.*
G. Batt. Milesi, *Don Giacinto.* Marietta Mor, *Albina.*

218. **Il Califfo e la schiava**, melodramma del cav. Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro di Stradella l'autunno del 1842. — Voghera, tip. di Cesare Giani (s. a.), in-12°, di pp. 41.

[Perfettamente eguale alla 1ª ediz. del 1819 di Milano per la rappres. al Teatro della Scala, anzi ne copia pagina per pagina].

Musica di Giovanni Quaquarini.

Mattioli Pietro, *Califa di Bagdad.* Sacchi Marietta, *Zulma.*
Bolik Antonietta, *Zora.* Miraglia Corrado, *Nadir.*
Assani Mauro, *Tamas.* Marconi Gaetano, *Mustafà.*

219. **I due sergenti**, melodramma in 2 atti di Felice Romani, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice in Genova l'autunno del 1842. — Genova, tip. Ponthenier (s. a.), in-16°, di pp. 15.

Musica di Alberto Mazzucato.

Donati Luigi. Rossi Napoleone.
Sermattei Valentino. Calcagno Gerolamo.
Garibaldi Giovanni. Leva Giuseppina.
Olivieri Luigia.

220. **Il contrabbandiere**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel carnevale del 1842 al teatro Sutera. — Si vende in Torino presso il libraio Lorenzo Cora (tip. Fodratti) (s. a.), in-12°, di pp. 47.

Musica di Natale Perelli.

Italo Gardoni, *Carlo Valry.* Teresa Bocca, *Vespino.*
Erm. Bertuzzi-Ronconi, *Isolina.* Giuseppe Guscetti, *Andrea.*
Ferdinando Lauretti, *Crifone.* Carlo Pizzocaro, *Raimondo.*

221. **I Normanni a Parigi**, tragedia lirica, da rappresentarsi nel teatro Comunale di Modena la primavera del 1842. — Modena, tip. Vincenzi e Rossi (s. a.), in-16°, di pp. 42.
Musica di Saverio Mercadante.

Pasini Ignazio. Fornasari Luciano.
Novello Clara. Lorenzini Arcangelo.
Albizzati Marietta. Rigola Luigi.

222. **Beatrice di Tenda**, tragedia lirica in 2 atti di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1843. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 39.
Musica di Vincenzo Bellini.

Raffaele Ferlotti, *Filippo Mario Visconti.* Elisabetta Gamarra, *Agnese.*
Sofia Loëwe, *Beatrice di Tenda.* Eugenio Musich, *Orombello.*
Antonio Preti, *Anichino.*

223. **Beatrice di Tenda**, tragedia lirica in 3 atti, da rappresentarsi nel teatro del nobile Condominio la primavera del 1843. — Pavia, nella tip. Fusi e Comp., in-16°.
Musica di V. Bellini.

Enrico Crivelli, *Filippo Maria Visconti.* Adelaide Taddei, *Agnese.*
Annetta De La Grange, *Beatrice.* Guglielmo Fedor, *Orombello.*
Antonia Bruni, *Anichino.*

224. **La Regina di Golconda**, opera semiseria in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro del nobile Condominio la primavera del 1843. — Pavia, nella tip. Fusi e C. (s. a.), in-16°.
Musica di G. Donizetti.

Annetta De La Grange, *Alina.* Cesare Soares, *Belfiore.*
Margherita Brusconi, *Fiorina.* Guglielmo Fedor, *Geide.*
Giuseppe Bruscoli, *Volmar.* Antonio Bruni, *Assan.*

225. **Luigi V re di Francia**, opera seria in 3 atti, da rappresentarsi nel teatro Re il carnevale del 1843. — Milano, dalla tip. di Luigi Brambilla (s. a.), in-16°, di pp. 35.
Musica di Alberto Mazzucato.

Luigi Donati, *Luigi V.* Carolina Vietti, *Edita.*
Augusta Candiani, *Emma.* Carlo De Bellati, *Addo.*
Marietta Gazzaniga, *Bianca.* Agostino Rodas, *Folco.*

226. **Norma**, tragedia lirica in 2 atti di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1843. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 34.
Musica di Vincenzo Bellini.

Eugenio Musich. Elisacetta Gamarra.
Luigi Tabellini. Augusta Candiani.
Sofia Loëwe. Antonio Preti.

227. **Saul,** tragedia lirica in 2 atti del sig. Felice Romani. Musica del sig. prof. Ferdinando Ceccherini, eseguita nella sala della Società Filarmonica a benefizio degli Asili infantili di carità di Firenze. — Firenze, stamp. Granducale, 1843, in-16°, di pp. 32.

Giuseppe Ippoliti, *Saul.*
Olimpo Mariotti, *Gionata.*
Ferdinando Cecchini, *David.*
Carolina De Filippi, *Micol.*
Augusto Mariotti, *Achimelech.*
Ab. Luigi Orsolini, *Abner.*
Maria Turchini, *Pitonessa.*
Ab. Luigi Orsolini sudd., *Ombra di Samuele.*

228. **Cornelio Bentivoglio,** melodramma in 2 atti, posto in musica dal M. signor Mirecki, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro alla Scala il carnevale del 1844. — Milano, per Gaspare Truffi (s. a.), in-12°, di pp. 32.

Ferretti Luigi, *Cornelio Bentivoglio.*
Collini Filippo, *Conte Ildebrando.*
Tavola Teresa, *Ismene.*
De Bayllon Felicita, *Alessandro.*
Lodi Giuseppe, *Car. Guidotti.*
Marconi Napoleone, *Costanzo.*
Ruggeri Teresa, *Orsina.*

229. **Lucrezia Borgia,** dramma lirico, da rappresentarsi nel teatro del Condominio in Pavia il carnevale del 1843-44. — Pavia, tip. Bizzoni, 1844, in-16°, di pp. 35.
Musica di G. Donizetti.

Mancusi Giuseppe, *Don Alfonso.*
Griffini Carlotta, *Lucrezia Borgia.*
Ricci Gennaro, *Gennaro.*
Brambilla Carlotta, *Maffio Orsini.*
Sironi Nicola, *Jeffo Liverotto.*
Sclavi Carlo, *Gazella-Petrucci.*
Barani Luigi, *Vitellozzo.*
Ferri Cesare, *Gubetta.*
Sironi, *Rustighello.*

230. **Saul,** tragedia lirica in 3 atti, parole di Felice Romani, musica di A. G. Speranza, da rappresentarsi nell'I. e R. Teatro in via della Pergola la primavera 1844, sotto la protezione di S. A. I. e R. Leopoldo II, Granduca di Toscana, ecc., ecc. -- Firenze, tip. Galletti (s. a.), in-16°, di pp. 28.

Achille De Bassini, *Saul.*
Francesco Rossi, *Gionata.*
Andrea Castellan, *David.*
Maria Gazzaniga, *Micol.*
Demetrio Mastelli, *Abner.*
Luigi Della Santa, *Achimelech.*
Fausta Piombanti, *Pitonessa.*

231. **Un'avventura di Scaramuccia,** melodramma comico, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice l'autunno del 1844. — Genova, tip. de' fratelli Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 46.
Musica di Luigi Ricci.

Del Pesce Gaetano, *Scaramuccia.*
Ballestracci Achille, *Lelio.*
Bozzano Filippo, *Domenico.*
Zagnoli Marianna, *Sandrina.*
Galli Vincenzo, *Tomaso.*
Tassini Adelaide, *Contino di Pontigny.*
Perli Gio. Batta, *S. Vallion.*
Turpini Emilia, *Elena.*

232. **Zaira**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro dell'illustrissima Comunità di Modena il carnevale del 1844-45. — Modena, tip. Vincenzo e Rossi (s. a.), in-12°, di pp. 32.
Musica di Antonio Mami.

Ferrari Stella Vincenza, *Orosmane*.
Rossi Gaetano, *Corasmino*.
Cuzzani Carolina, *Zaira*.
Spada Emma, *Fatima*.
Sighicelli Stanislao, *Meledor*.
Tati Filippo, *Lusignano*.
Santolini Dionilla, *Nerestano*.
Fasola Giovanni, *Castiglione*.

233. **Adelia**, melodramma serio in 3 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1845. — Genova, dalla tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 38.
Musica di Gaetano Donizetti.

Garibaldi Giovanni, *Carlo*.
Cuzzani Luigi, *Oliviero*.
Derivis Prospero, *Arnoldo*.
Boccabadati Augustina, *Odelia*.
Pochini Ranieri, *Comino*.
Turpini Emilia, *Odetta*.

234. **Anna Bolena**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro del nobile Condominio la primavera 1845. — Pavia, nella tip. Fusi e Comp. (s. a.), in-16°, di pp. 40.
Musica di G. Donizetti.

Pellegrini Antonio, *Enrico VIII*.
Giuseppina Cella, *Anna Bolena*.
Papini Zenobia, *Giovanni Seymour*.
Marabelli Paolo, *Lord Rochefort*.
Meksa Demetrio, *Riccardo Percy*.
Borghi Angiolina, *Smeton*.
Meriggi Angelo, *Herrey*.

235. **Elmonda di Valenza**, dramma serio in 3 atti, con musica espressamente scritta l'autunno 1845 pel teatro nuovo di Castiglione delle Stiviere dal maestro Filippo Chimeri. — Brescia, tip. della Minerva (s. a.), in-8°, di pp. 24.

Adelaide Dall'Argine.
Annetta Fouchè.
Chiara Massima.
Giacomo Santi.
Vincenzo Mela.
Luigi Alessandrini.
Teobalda Gobbetti.

236. **Giovanna Shore**, melodramma serio in 3 atti, da rappresentarsi nel Teatro Regio dell'illustrissima città di Nizza il carnevale 1845. — Nizza, stamp. Suchet figlio (s. a.), in-16°, di pp. 1-34. Segue: *Alcina*, ballo comico fantastico.
Musica di Enrico Lacroix.

Giovanni Fiorio, *Riccardo*.
Valentino Valgy, *Astingo*.
Francesco Fonti, *Bakingam*.
Antonio Giunti, *Shore*.
Giuseppe Righetti, *Belmour*.
Marietta Riva-Giunti, *Giovanna*.
Maddalena Cominotti, *Alicia*.

237. **I due sergenti**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice l'autunno del 1845. — Genova, dalla tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 40.
Musica di Alberto Mazzucato.

Viotti Adelindo. Scheggi Giuseppe.
Luisia Eugenio. Lentati Paolo.
Garibaldi Giovanni. Ponti Luigia.
Maluzani Amalia.

238. **Il fantasma**, melodramma in 4 atti, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro di Corte alla Porta di Carinzia. — Vienna, tip. Ferdinando Ullrich, 1845, in-8°, di pp. 32.

Musica del maestro Persiani. [La poesia è solo in parte del Romani].

239. **La solitaria delle Asturie** ossia **La Spagna ricuperata**, melodramma di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro del nobile Condominio di Pavia la primavera 1846. — Pavia, tip. Fusi e C., (s. a.), in 8°, di pp. 40.

Musica di Giuseppe Sordelli figlio.

Riva Giunti Maria. Poloni Angelo.
Tebaldi Eugenia. Galbarini Francesco.
Comolli Giovanni. Marabelli Paolo.

240. **La solitaria delle Asturie**, melodramma in 4 parti di Felice Romani, musica del maestro Luigi Ricci, da rappresentarsi nell'imperiale teatro d'Odessa nel carnevale del 1845. — Odessa, stamperia di A. Braun (s. a.), in-16°, di pp. 30.

Irene Secci-Corsi. *La Solitaria.* Zelinda Sbriscia. *Elvira.*
Raffaele Vitali. *Pelagio.* Gaetano Moro, *Gusmano.*
Carlo Volta, *Munuza.*

241. **Il romito di Provenza**, melodramma in 3 atti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice la primavera del 1846. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 46.

Musica di un dilettante genovese.

N. N. Paolo Lentati.
Teresa De Giulj-Bersi. Luigi Bianchi De Mazzoletti.
Achille De-Bassini. Giacomo Sicuro.
Nicola Ivanoff. N. N.

242. **La solitaria delle Asturie** ossia **La Spagna ricuperata**, melodramma da rappresentarsi nel teatro del nobile Condominio di Pavia la primavera 1846. — Pavia, tip. Fusi e C. (s. a.), in-16°. di pp. 40.

Musica di Giuseppe Sordelli figlio di Pavia.

Marietta Piva Giunti, *La Solitaria.* Angelo Polacci. *Gusmano.*
Giovanni Comolli. *Pelagio.* Francesca Galbarini. *Ramiro.*
Eugenia Tebaldi, *Elvira.* Paolo Marabelli, *Munuza.*

243. **La rinnegata**, dramma lirico in 3 atti, da rappresentarsi nel Regio Teatro il carnevale del 1846-47 alla presenza delle LL. SS. MM.

— Torino, tip. dei fratelli Favale (s. a.), in-16°, di pp. 1-35. — Seguono: *Il profeta del Korasan*, azione romantico-fantastica, e *La rosa e il fauno*, balletto comico-magico.

Musica di Gaet. Donizetti.

Derivis Prospera, *Abdalla*.
Boccadabati Augustina, *Zoraide*.
Ivanoff Nicola, *Dalvaro De Lara*.
Santolini Dionilla, *Albino Padiglia*.
Ferrara Camillo. *Diego Mendoza*.
Vajro Luigi, *Pedro Nugnez*.
Cavirani Alessandro, *Alonzo Perez*.
Boeri G. B., *Garzia Ribeira*.
Dalbesio Giuseppe, *Gusmano*.
De Bezzi Gerolamo, *Ismaele*.

244. **Lucrezia Borgia**, melodramma, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice il carnevale del 1846. — Genova, Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 35.

Musica di G. Donizetti.

Ronconi Sebastiano, *Don Alfonso*.
Boccabadati Augustina, *Lucrezia*.
Laboccetta Domenico, *Gennaro*.
Mascheroni Luigia, *Maffio Orsini*.
Ricci Francesco, *Jeffo Liverotto*.
Garibaldi Giovanni, *Apostolo Gazzella*.
Vinelli Giacomo, *Ascanio Petrucci*.
Dodero Carlo, *Oloferno Vitellozzo*.
Thiolier Giovanni, *Gubetta*.
Lentati Paolo, *Rustighello*.
N. N., *Negroni*.

245. **Lucrezia Borgia**, melodramma da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1847. — Genova, Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 35.

Musica di G. Donizetti.

Luigi Corradi-Setti.
Erminia Frezzolini.
Luigi Cuzzani.
Clory Morandi.
Francesco Ricci.
Giovanni Garibaldi.
Gicomo Vinelli.
Carlo Dodero.
Stanislao Doneri.
Timoleone Borattini.

246. **Un'avventura di Scaramuccia**, melodramma comico, da rappresentarsi nel nobile Condominio in Pavia nel novembre 1847. — Pavia, tip. Fusi e C. (s. a.), in-16°, di pp. 47.

Musica di Luigi Ricci.

Giuseppe De Lorenzo, *Scaramuccia*.
Guglielmo Fedor, *Lelio*.
Luigi Alessandrini, *Domenico*.
Teresa Tavola, *Sandrina*.
N. Rivarola, *Tomaso*.
Rachele Luchini, *Il Contino*.
Tomaso Ricalsone, *Il Visconte*.
Carolina Zambelli, *Elena*.

247. **Amori e trappole**, melodramma giocoso, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice la primavera del 1850. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 42.

Musica di Antonio Cagnoni.

Giuseppe Scheggi, *Don Papero*.
Giuseppina Gassier, *Virginia*.
Antonio Prudenza, *Don Giacinto*.
Lorenzo Manari, *Macario*.
Gio. Garibaldi, *Falcone*.
Paolo Turino, *Albina*.

248. **Amori e trappole**, melodramma giocoso in 3 atti. Musica del maestro Antonio Cagnoni. — Milano, Giovanni Ricordi, 1850, in-12°, di pp. 42.
[Dato a Genova].
[Non porta nome di artisti].

249. **Caterina di Cleves**, melodramma in 2 atti, rappresentato per la prima volta nel real teatro del Fondo l'estate del 1850. — Napoli, stab. del Poliorama, 1850, in-12°, di pp. 34.
Musica di Francesco Chiaromonte.

De Bassini, *Enrico*, Laudano, *Arturo*.
Gabussi De Bassini, *Caterina*. Miraglia, *Conte di S. Magrino*.

250. **La spia** ovvero **Il merciaiuolo americano**, melodramma in 4 parti. — Torino, tip. di Giuseppe Cassone, 1850, in-12°, di pp. 59.
Musica di Angelo Villanis.

Bologna Stefano, *Warthon*. Fracchia Orsola, *Sara*.
Imoda Carolina, *Enrico*. Donati Luigi, *Roberto Dudley*.
Sannazzari Carolina, *Fanny*. Ardavani Achille, *Harper*.
Zucchini Giovanni, *Harweybirch*.

251. **Il disertore svizzero** ovvero **La nostalgia**, melodramma in 3 atti di Felice Romani, musica di Giambattista Meiners, milanese, maestro di cappella della basilica metropolitana di Vercelli, da rappresentarsi nel teatro Nazionale l'autunno 1851. — Torino, tip. e lit. di Giuseppe Fodratti (s. a.), in-12°, di pp. 36.

Cervini Benedetto, *Adolfo*. Jotti Giuseppina, *Ninetta*.
Fioretti G. Batt., *colonnello*. Favretto Cesare, *Roberto*.
Tamaro Giuseppe, *Pietro*. Turrina Paolina, *Giannina*.

252. **Medea**, tragedia lirica in 3 atti, musica del cav. Saverio Mercadante, da rappresentarsi nel R. Teatro S. Carlo. — Napoli, stab. tip. del Poliorama, 1851, in-16°, di pp. 34.
[La poesia è parte di Felice Romani, parte di Salvatore Cammarano].
Musica di Saverio Mercadante.

Arati, *Creonte*. Gabutti De Bassini, *Medea*.
Zecchini, *Creusa*. Baldanza, *Timante*.
De Bassini, *Giasone*,. Salvetti, *Ismene*.
Rossi, *Stenelo*.

253. **Matilde di Scozia**, dramma lirico in 3 atti, musica di Giuseppe Winter, da rappresentarsi all'I. R. Teatro alla Cannobbiana l'autunno 1852. — Milano, coi tipi di Francesco Lucca (s. a.), in-16°, di pp. 30.

Carrion Emanuele, *Roberto Bruce*. Nebuloni Virginia, *Edvige Vallace*.
Guicciardi Giovanni, *Irano Bolliol*. Alessandrini Luigi, *Seyton*.
Lorenzetti Carlotta, *Matilde*. Marconi Nepoleone, *Arturo*.

254. **Edita di Lorno**, melodramma in 4 atti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice la primavera 1853. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 44.
Musica di Giulio Litta.

Guicciardi Giovanni, *Ronaldo*.
Romanelli Giuseppe, *Allastro di Lorn*.
Penco Rosina, *Edita*.
Didot Alfredo, *Il Priore*.
Miraglia Corrado, *Roberto Bruzia*.
Keuruti Elena, *Isabella*.
Zambelli Carolina, *Ulna*.
Righetti Giuseppe, *Martimer*.

255. **Norma**, tragedia lirica in 2 atti, da rappresentarsi al teatro del nobile Condominio in Pavia la primavera 1853. — Milano, stab. Naz. di G. Ricordi (s. a.), in-16°.
Musica di V. Bellini.

Ugo Donati, *Pollione*.
Tullio Demetrio, *Oroveso*.
Rota Gelli Carolina, *Norma*.
Lemaire Giuseppina, *Adalgisa*.
Sanvito Giuseppina, *Clotilde*.
De Caroli Luigi, *Flavio*.

256. **Un'avventura di Scaramuccia**, melodramma comico in 2 atti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice l'autunno del 1853. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-12°, di pp. 47.
Musica di Luigi Ricci.

Bonafos Orazio, *Scaramuccia*.
Errani Achille, *Lelio*.
Romanelli Giuseppe, *Domenico*.
Marziali Carmela, *Sandrina*.
Scheggi Giuseppe, *Tomaso*.
Hübner Giuditta, *Contino di Pontigny*.
Righetti Giuseppe, *S. Vallier*.
Zambelli Carolina, *Elena*.

257. **Il pirata**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice la primavera del 1854. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 36.
Musica di V. Bellini.

Della Santa Luigi, *Ernesto*.
Penco Rosina, *Imogene*.
Carrion Emanuele.
Righetti Giuseppe.
Romanelli Giuseppe.
Zambelli Carolina.

258. **Il Podestà di Gorgonzola**, melodramma comico in 2 atti, da rappresentarsi al teatro in Santa Radegonda la primavera 1854. Musica del dilèttante G. B. Cagnola. — Milano, presso la Ditta Pirotta e C. (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Lodetti Francesco, *Placido*.
Radaelli Rachele, *Livia*.
Fumagalli Amalia, *Elvina*.
G. Ferrari, *Carlo*.
Fortuna Enrico, *Bacone Ernesto*.
Galli Vincenzo, *Podestà di Gorgonzola*.
N. N., *Un montanaro*.

259. **La sonnambula**, melodramma da rappresentarsi al teatro Carlo Felice la primavera del 1854. — Genova, tip. dei fratelli Pagano (s. a.), in-16°, di pp. 32.
Musica di V. Bellini.

Angelini Gio. Francesco. — Carrion Emanuele.
Zambelli Carolina. — Hueber Giuditta.
Penco Rosina. — Garibaldi Giovanni.
Righetti Giuseppe.

260. **Cristina di Svezia**, tragedia lirica del cav. Felice Romani, posta in musica da S. Thalberg, da rappresentarsi nell'I. R. Teatro di Corte a Porta Corinzia la primavera 1855. — Vienna, impressa nella tip. Pichler (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Giuseppina Medari, *Cristina*. — A. De Bassini, *Sentinella*.
G. Bettini, *Monaldeschi*. — G. Lablache Demeric, *Paola*.

261. **La testa di bronzo**, melodramma semiserio in 2 atti di Felice Romani, posto in musica dall'artista e maestro Vincenzo Mela, da rappresentarsi nel teatro Sociale d'Isola della Scala il carnevale del 1855. — Verona, coi tipi di Giuseppe Daldò (s. a.), in-8°, di pp. 24.

Mela Vincenzo, *Adolfo*. — Fresco Domenico, *Ermanno*.
Della Valle Silvia, *Floresca*. — Fresco Giuseppe, *Riccardo*.
Mela dott. Angelo, *Federico*. — Sartorelli Luigi, *Tollo*.
Fusina Marie, *Anna*.

262. **Lucrezia Borgia**, melodramma da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la quaresima del 1855. — Genova, tip. di Andrea Moretti (s. a.), in-16°, di pp. 35.

Musica di Gaetano Donizetti.

Colini Filippo. — Aliprandi Radamisto.
Bendazzi Luigia. — Garibaldi Giovenni.
Sarti. — Righetti Giuseppe.
Ghedini Carolina. — Allini Giuseppe.
Motta Pietro. — Viotti Forentino.

263. **Un episodio del San Michele**, melodramma giocoso, da rappresentarsi nel R. Teatro della Città di Nizza nel carnevale 1855. — Nizza, stamp. Suchet figlio, 1855, in-16°, di pp. 43.

Musica di Pietro Repetto.

Simone Grandi, *G. Ant. Bruciacore*. — Ercole Laici, *Placida*.
Melchiorre Sacchero, *Adolfo*. — Asgia Tognolati, *M. Ortica*.
Carlo Massera, *Biscroma*. — Marietta Villa, *Fiorina Tregalanti*.
Luigi Parmigiani, *Macario*. — Giuseppe Franchi, *Un procuratore*.

264. **Adelia**, melodramma serio in 3 atti, da rappresentarsi nel teatro del nobile Condominio di Pavia il carnevale 1856. — Milano, coi tipi di Francesco Lucca (s. a.), in-16°.

Musica di Gaetano Donizetti.

Tonini Giovanni, *Carlo*. — Gavetti-Reggiani Luigia, *Adelia*.
D'Altavilla Alfonso, *Oliviero*. — Pacchiarotti N., *Comino*.
Lari Ottaviano, *Arnaldo*. — Fontanesi Angiola, *Odetta*.
De Caroli N., *Uno scudiero*.

265. **L'Elisir d'amore**, melodramma giocoso in 2 atti, parole di Felice Romani, musica del maestro Gaetano Donizetti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice l'autunno 1856. — Genova, tip. di Gio. Parodini sotto il nome di Dellepiane, 1856, in-16°, di pp. 32.

Lipparini Luigia, *Adina*. Attini Giuseppe, *Belcore*.
Stecchi Bottardi, *Nemerino*. Scalesi Raffaele, *Dott. Dulcamara*.
Allievi Marietta, *Giannetta*.

266. **Lucrezia Borgia**, melodramma in 2 atti con prologo, da rappresentarsi al teatro Condominio la quaresima del 1856. — Milano, coi tipi di Francesco Lucca.
Musica di Gaetano Donizetti.

Carlo Bartolomei, *D'Alfonso*. Luigia Corbari, *Maffio Orsini*.
Luigia Govetti, *Lucrezia Borgia*. A. Pacchiarotti, *Gubetta*.
Remigia Bertolini, *Gennaro*. L. De Paoli, *Rustichello*.

267. **Beatrice di Tenda**, tragedia lirica in 2 atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice il carnevale 1857. — Genova, tip. di Gio. Parodini sotto il nome di Dellepiane, 1857, in-12°, di pp. 32.

Massi Pietro, *Filippo Maria Visconti*. Pancani Emilio, *Orombello*.
Lesniewska L., *Beatrice di Tenda*. Romanelli Giuseppe, *Anichino*.
Allievi Marietta, *Agnese del Maino*. Mercuriali Gius., *Rizzardo del Maino*.

268. **Cristoforo Colombo**, melodramma serio in 4 atti di Felice Romani e posto in musica dal maestro Vincenzo Mela d'Isola della Scala, da rappresentarsi nel teatro Nuovo di Verona l'autunno 1857. — [Verona] Dalla tip. di G. Daldò (s. a.), in-16°, di pp. 35.

Baraldi Paolo, *Cristoforo Colombo*. Mora Gaetano, *Jarico Cacico*.
Dell'Armi Agostino, *Fernando*. De Dominicis Gaetano, *Zamoro*.
Weisser Enrichetta, *Zilia*. Arduini G. Batt., *Diego*.
N. N. *Barba Fiesco*.

269. **Il rinnegato**, tragedia lirica in 3 atti, musica del maestro Angelo Agostini, da rappresentarsi al teatro Santa Radegonda il carnevale 1857-58. — Milano, coi tipi di Luigi Brambilla, in-8°, di pp. 40.

Rebussini Adele. Marra Giuseppe.
Baratti Angela. Archinti Gaetano.
Micheloni Annibale. Mazzini Luigi.

270. **L'avaro** ovvero **Un episodio del San Michele**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice l'estate del 1857. — Genova, tip. G. Parodini sotto il nome di Dellepiane (s. a.), in-16°, di pp. 40.
Musica (?)

Scalesi Raffaele, *G. A. Bruciacore*. Garibaldi Giovanni, *Macario*.
Stecchi Pietro, *Adolfo*. Allievi Marietta, *M Ortica*.
Condolmieri Cesare, *Biscroma*. Ravaglia Adelaide, *Fiorina Tregalanti*.

271. **Norma**, tragedia lirica in 2 atti di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la quaresima del 1857. — Genova, tip. di Gio. Parodini (s. a.), in-16°, di pp. 29.

Musica di V. Bellini.

Pancani Emilio.	Maria Bottaro.
Giorgio Atry.	Marietta Allievi.
Luigia Lesniewska.	Antonio Preti.

N. N.

272. **Un'avventura di Scaramuccia**, melodramma comico in 2 atti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice l'estate del 1857. — Genova, tip. di Gio. Parodini sotto il nome di Dellepiane (s. a.), in-16°, di pp. 40.

Musica di Luigi Ricci.

Condolmieri Cesare, *Scaramuccia.*	Scalese Raffaele, *Tomaso.*
Stecchi Pietro, *Lelio.*	Baraldi Giustina, *Contino di Pontigny.*
Garibaldi Giovanni, *Domenico.*	Prette Antonio, *S. Vallier.*
Leva Giuseppina, *Sandrina.*	Allievi Marietta, *Elena.*

273. **La Regina di Golconda**, melodramma in 2 atti di Felice Romani, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice l'autunno 1858. — Genova, tip. lit. Faziola (s. a.), in-16°, di pp. 32.

Musica di Gaetano Donizetti.

Elisa Galli, *Alina.*	Maurizio Borella, *Belfiore.*
Marietta Allievi, *Fiorina.*	Luigi Stecchi Bottardi, *Seide.*
Gaetano Giori, *Volmar.*	Aliprandi Luigi, *Assan.*

274. **L'Elisir d'amor**, melodramma buff ant 2 att, parole d' Felice Romani, musica del maestro Gaetano Donizetti, tradot e ridot an dialet piemonteis da Anaclet Como d'Alba, rapresentà per la prima volta al teatro Rossini ant l'autunn del 1859. — Turin, stamp. teatral 'd B. Savojardo (s. a.), in-16°, di pp. 32.

Teresina Pozzi, *Adina (Rosin).*	Giovan Marchisio, *Belcore (Belcheur).*
Gius. Bronzino, *Nemorino (Giacolin).*	Franceschi Migliara, *Dulcamara ('l dottor [Dulc.).*

Maria Dordelli, *Giannetta (Gianota).*

275. **Lucrezia Borgia**, melodramma, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice il carnevale del 1861. — Genova, tip. dei Sordo-Muti, 1861, in-16°, di pp. 32.

Musica di Gaetano Donizetti.

Atry Giorgio.	Luxoro Gerolamo.
Landini Filippina.	Torre Luigi.
Raimondi Armando.	Bossi Egidio.
Acs Carlotta.	De Giovanni Francesco.
Rocca Angelo.	Angiolini Raffaele.

N. N.

276. **I Capuleti e i Montecchi**, tragedia lirica. Musica di Vincenzo Bellini, da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice la primavera del 1862. — Genova, tip. di G. Schenone (s. a.), in-12°, di pp. 24.

Reduzzi Francesco, *Capellio*. Demarini Giuseppe, *Romeo*.
Peracci Amalia, *Giulietta*. Corsi Achille, *Tebaldo*.
Giorgi Raffaele, *Lorenzo*.

277. **Il dì di San Michele**, melodramma giocoso in 3 atti. Musica nuova del maestro Guglielmo Quarenghi, da rappresentarsi nel teatro dell'opera comica (già S. Radegonda) la quaresima del 1863. — Milano, coi tipi di Luigi Brambilla (s. a.), in-16°, di pp. 34.

Bottero Alessand., *G. Ant. Bruciacore*. Ferrari Giuseppe, *Placido*.
Stecchi Pietro, *Adolfo*. Bicchieri Paolina, *M. Ortica*.
Altini Giuseppe, *Biscroma*. Pozzi Teresina, *Fiorina Tregalanti*.
Grassi Michele, *Macario*. Trabattoni Alessandro, *Un procuratore*.

278. **Cristoforo Colombo**, melodramma serio di Felice Romani, posto in musica da Felicita Casella. — Nizza, Soc. tip. stamp. A. Giletta, 1864, in-16°, di pp. 36.
[Non porta nome di artisti].

279. **Il pirata**, melodramma in 2 atti, da rappresentarsi al nobile teatro del Condominio la primavera 1864. — Milano, Ricordi (s. a.), in-16°.

Launer Giovanni. Penso Giuseppe.
Pavanelli Carina. Andreef Nicola.
Armandi Marietta. Pantaleoni Adriano.

280. **La sonnambula**, melodramma in 2 atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini, da rappresentarsi al teatro Nazionale (da S. Agostino) la primavera 1864. — Genova, tip. di G. Schenone (s. a.), in-16°, di pp. 30.

Mazzoni Osti, *Conte Rodolfo*. Sarti Cesare, *Elvino*.
Scotti Marietta, *Teresa*. N. N., *Lisa*.
Frezzolini Erminia, *Amina*. Testa, *Alessio*.
Montani, *Un notaro*.

281. **Lucrezia Borgia**, melodramma con prologo e 2 atti, poesia del cav. Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice il carnevale del 1864. — Genova, tip. di Gaetano Schenone (s. a.), in-16°, di pp. 31.

Cotogni Antonio. Gilli Apolloni Alfredo.
Carozzi Zucchi Carlotti. De Giuli Angelo.
Prudenza Antonio. Borotti Angiolina.
Govotti Carolina. Saccomanno Luigi.
Anastasi Salvadore.

282. **Amori e trappole**, melodramma giocoso in 3 atti, musica del maestro Antonio Cagnoni. Nuova edizione. — [Milano] R. stabilimento Tito di Gio. Ricordi [s. a., ma 1865], in-16°, di pp. 35.
[Con varianti introdotte da M. Marcello].

283. **La sonnambula**, melodramma in 2 atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice l'autunno 1865. — Genova, tip. di Gaetano Schenone (s. a.), in-16°, di pp. 52.

Milesi Pietro, *Il conte Rodolfo*. — Villa Tomaso, *Elvino*.
Gattavaria Maria, *Teresa*. — Deponti Luigia, *Luisa*.
Grosso Benedittina, *Amina*. — Gentili Vincenzo, *Alessio*.
Rocca Angelo, *Un notaro*.

284. **Lucrezia Borgia**, melodramma con prologo e 2 atti, poesia del cav. Felice Romani, musica del maestro cav. Gaetano Donizetti, da rappresentarsi al teatro Carlo Felice nel carnevale 1869. — Genova, tip. di Gaetano Schenone (s. a.), in-16°, di pp. 31.

Pandolfini Francesco. — Perosini Costantino.
Penco Rosina. — Torre Luigi.
Graziani Ludovico. — Dalloglio Emanuele.
Antonelli Elvira. — Marra Severino.
Rocca Angelo. — Guidi Giuseppe.

285. **Lucrezia Borgia**, melodramma in 3 atti di Felice Romani, musica del maestro cav. Gaetano Donizetti. — Genova, tip. dei Tribunali, 1876, in-16°, di pp. 35.

[Non porta nome di artisti].

286. **L'avaro**, melodramma giocoso in 3 atti di Felice Romani, musica del maestro avv. Carlo Brizzi. - Bologna, Soc. tip. dei Compositori, 1877, in-8°, di pp. 38.

[Edizione non venale].

Filippo Catani, *G. A. Bruciacore*. — Attilio Parolini, *Biscroma*.
Roberto Ramini, *Adolfo*. — Teresina Stempel, *Enrica*.
Ida Cristino, *Fiorina Tregalanti*.

287. **Emma**, tragedia lirica in 4 atti. Musica del maestro Ercole Cavazza, parole di Felice Romani, opera da eseguirsi nella primavera del 1877 al teatro Brunetti in Bologna. — Bologna, tip. succ. Monti, 1877, in-16°, di pp. 30.

Giovanni Valle, *Corrado*. — Adele Boccognoni, *Adelia*.
Arturo Byron, *Ruggero*. — N. N., *Aladino*.
Virginia Pozzi Ferrari, *Emma*. — N. N., *Odetta*.

288. **Saul**, tragedia lirica in 2 atti di Felice Romani, ora per la prima volta pubblicata nella sua integrità. — Venezia, stab. tip.-lit. fratelli Visentini, 1891, in-16°, di pp. 43.

[Ediz. di 112 esempl.: dei quali 100 in carta comune e 12 in carta distinta].

Pubblicato a cura di G. S. [Giovanni Salvioli]. Questa tragedia fu data

la 1ª volta a Napoli nel teatro S. Carlo nel 1829 nel marzo, con varianti di Andrea Trottola.

[Nozze Marigonda-Zanetti].

289. **Norma**, tragedia lirica in 2 atti di Felice Romani. — Genova, tip. di G. Schenone (s. a.), in-16°, di pp. 31.

Musica di V. Bellini.

[Non porta i nomi degli artisti].

[Fra il 43 ed il 57].

290. **Norma**, tragedia lirica in 2 atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini. — Milano, coi tipi di Francesco Lucca (s. a.), in-16°, di pp. 32.

[Non porta nè data di stampa, nè nome di attori].

291. **Emma**, tragedia lirica di Felice Romani in 4 atti, musica del maestro Ercole Cavazza. — Bologna, tip. succ. Monti, in-32°, di pp. 32 (s. a.).

Molière e Lulli.

« Piccolo, piuttosto brutto di aspetto, di tenuta trascurata. Occhi piccoli, circondati di rosso, che si vedevano appena ed appena potevano vedere, brillavano in lui d'un fuoco oscuro, e che denotava in lui insieme dello spirito e della malignità. Un carattere canzonatorio era dipinto sul suo viso, ed una certa aria d'irrequietezza regnava in tutta la sua persona. Infine tutto il suo aspetto respirava la bizzarria, e lo si sarebbe preso, anche senza saperlo, soltanto per la sua fisonomia, per un musicista ».

Così descrive Lulli un suo contemporaneo, il poeta Sénecé: il ritratto fisico del grande musicista fiorentino non è, a dire il vero, eccessivamente lusinghiero: vedremo poi che quello morale lo è ancora meno: lo stesso Sénecé non esita a chiamarlo « uomo di costumi infami, di anima nera, di avarizia sordida ».

Dalle stampe che mi fu dato vedere, riproducenti l'effige di Lulli, una disegnata da Roullet, dal quadro di Paolo Mignard, nipote del celebre Mignard (che dipinse anche Molière), riproduce un medaglione, nel quale Lulli rassomiglia moltissimo a Molière; naso lungo e affilato, occhi pensosi, bocca larga e carnosa, mento forte. Gli spiovono sulle spalle i lunghi riccioli della parrucca. Tiene in mano un rotolo di musica. Intorno alla cornice questa iscrizione: « Jean Baptiste Lully sécretaire du Roy e sur-intendant da sa musique »; ed alla base del medaglione i seguenti versi:

Qu'on ne nous parle plus d'Orphée,
Par toy fameux *Lully* sa gloire est étofée
Si de la Lyre et de la voix
La fable vente en luy les rares avantages
Qu'a-t-il fait qui ne cède à tes divins Ouvrages
Qui charment le plus grand des Roys.

Un'altra stampa riproduce il busto di Lulli fatto da Coyzevox: qui l'aspetto è più volgare, più brutto, quasi ripugnante: il naso grosso, a pallottola, la faccia larga, il collo corto e tozzo: l'espressione dura e cattiva. I lunghi riccioli cadenti sulle spalle stridono con l'aspetto plebeo di tutta la persona. E del popolo doveva egli essere, almeno da quanto è lecito supporre, conoscendo gli inizî della sua carriera.

Della sua giovinezza poco si sa: si ignora anche se egli sia nato a Firenze; comunemente si dice: « il fiorentino Lulli », ma è più probabile che sia nato in campagna, nei dintorni di Firenze. Guichard, nel processo intentato a Lulli (e perciò le sue parole dovrebbero essere soggette a cauzione) così parla di lui: « Ognuno sa di che pasta e di che farina è Giovan Battista. Il mulino dei dintorni di Firenze, del quale suo padre era mugnaio, e la ruota di questo mulino, che è stata la sua prima culla, marcano ancora la bassezza della sua origine. Un vento migliore che quello del suo mulino lo spinse in Francia all'età di tredici anni ». Il vento è impersonato dal Cavalier di Guisa che, trovatolo a Firenze, se lo porta con sè in Francia.

Secondo un'altra versione, Lulli sarebbe di origine nobile: *scudiero (écuyer)*, figlio di Lorenzo de Lulli e di Caterina del Serta: così nel suo atto di matrimonio del 1662. Io senz'altro escluderei questa seconda versione, che mi sa di leggenda: non è improbabile che Lulli, divenuto « Monsieur de Lully », arrivato al più alto grado della fortuna, abbia cercato di nascondere la sua origine plebea: e Lulli non era uomo da indietreggiare dinanzi a una piccola menzogna sul proprio atto di nascita.

Secondo la prima versione, più probabile, un vecchio calzolaio (secondo altri un frate) avrebbe insegnato a leggere e a scrivere al giovane Lulli, e gli avrebbe date anche le prime lezioni di musica facendogli suonare la chitarra. Fin da fanciullo dimostrò Lulli moltissima attitudine alla musica. Fu per questo dono speciale che il Cavaliere di Guisa, al quale Madamigella di Montpensier aveva raccomandato di portargli un *petit italien* (oggi, dice il d'Arcais, si preferirebbe un « piccolo negro ») lo condusse seco a Parigi, forse con l'intenzione remota di farlo educare e istruire. Per quale ragione M^lle^ de Montpensier, cugina del Re, tolse il piccolo italiano al Cavaliere di

Guisa per farne uno sguattero di cucina? Non era certamente con quest'intenzione che lo aveva fatto venire a Parigi, ma piuttosto con l'idea di farsene un piccolo paggetto. Lulli aveva, nel 1646, tredici anni: non era dunque l'età che formava un ostacolo: forse la sua figura non era abbastanza graziosa per lo scopo a cui doveva servire? forse le sue nozioni musicali erano troppo incomplete? o non piuttosto il piccolo fiorentino non era abbastanza a giorno degli usi di Corte, e si mostrava troppo rozzo ancora per la privilegiata condizione di paggio?

Contemporaneamente alle salse, il Lulli coltivava però sempre la musica; sicchè, avendolo il Nogent preso in qualche considerazione, non tardò il piccolo sguattero a risalire dalle cucine alle sale dorate della Montpensier: fu ella stessa a farlo istruire e a coltivare in lui le disposizioni musicali: Lulli fece in breve dei grandi progressi, sicchè di lì a poco potè essere nominato Sopraintendente della Musica di Madamigella.

Ma non durò a molto in questo ufficio: Madamigella, irritata contro di lui, lo caccia dal suo servizio. La causa dell' irritazione della Montpensier, secondo alcuni, va ricercata in una satira, che il Lulli avrebbe composto contro la sua protettrice (e si rivelerebbe qui il carattere ingrato del giovane musicista)..... Secondo altri, la vera causa dell'ira starebbe in un'altra avventura più grassoccia e più plebea..... Vuolsi che mentre M^lle de Montpensier passava..... Ma la storia è troppo indecente: Lulli non ismentì neppur questa volta la sua origine bassa e la sua volgarità: egli aveva veramente i costumi e l'anima di un bècero fiorentino.

Ma questa, che poteva essere per Lulli la disgrazia irreparabile, fu invece la sua fortuna: il Re, venuto a conoscenza di questa scappata del giovane italiano (sarebbe dunque accettabile la seconda versione), ne rise molto; e volle che Lulli entrasse alla sua Corte: saputo dei suoi talenti musicali, lo fece entrare fra i suoi *violons* e lo incaricò di organizzare un'altra orchestra di Corte, che prese il nome di *Petits violons du Roi*, a differenza della grande orchestra, che era composta di ventiquattro *violons* e che datava fin da Enrico IV.

È il primo gradino sulla via della fortuna: con la protezione di Luigi XIV, Lulli, vera anima di cortigiano, strisciante con i potenti,

orgoglioso con gli umili, farà il proprio cammino rapidamente: non era uomo da perdersi d'animo: sapeva afferrare la fortuna, quando gli si presentava, e metteva tutte le sue forze in opera perchè gli si presentasse: aveva il genio dell'intrigo: non fu chiamato altrimenti che « quell'intrigante di Lulli ».

Nel 1661 riceve il brevetto della carica di compositore e sopraintendente della musica da camera del Re: compone ariette e canzoni, che in brevi divengon popolari per Parigi: è attribuita a lui la celebre canzone: *Au clair de la lune.*

Nel 1662 ha la carica di maestro di musica della famiglia reale; nello stesso anno divide con Jean Boesset la carica di Sopraintendente della musica da camera del Re.

Mentre che la fortuna di Lulli rapidamente ascendeva, alla Corte del Re Sole un altro divideva con lui il favore di Luigi XIV: Giovan Battista Molière. Il 1658 è memorabile negli annali drammatici: Molière debutta alla Corte nel *Dépit amoureux* e Lulli fa la musica di un balletto di Benserade: *Alcidiane.*

Molière, più vecchio di Lulli di undici anni (era nato nel 1622, Lulli nel 1633), se n'era fatto un amico, e un po' anche il protettore: lo invitava alla sua villa d'Auteuil, e lo trattava da amico, chiamandolo famigliarmente Battista: « *Baptiste, fait nous rire* », diceva Molière a Lulli, e il giovane italiano aveva la facoltà di divertire quel gran comico profondamente triste. Come sieno incominciate le relazioni amichevoli fra Molière e Lulli, non è possibile saperlo: la prima volta che in Molière si sente parlare di Lulli è nei *Seccatori.* Nell'atto I, scena 3ª, dei *Facheux*, un personaggio, *Lysandre,* dice:

> ... Adieu, Baptiste le très-cher
> N'a point veu ma courante, et je vais le chercher.
> Nous avons, pour les airs, de grandes sympathies
> Et je vais le prier d'y faire des parties.

Les Facheux, commedia scritta in quindici giorni, per una festa di Fouquet, fu rappresentata al castello del celebre ministro, a Vaux, il 17 agosto del 1661.

Ma poichè, a detta di tutti i biografi, l'amicizia di Molière e Lulli durò circa tredici anni, ed i rapporti fra loro due non furono troncati che poco prima della morte di Molière, nel 1673, è molto probabile che Molière abbia conosciuto Lulli anche prima del 1661.

Ma appena nel 1664, Lulli collabora ad una commedia di Molière facendone gli intermezzi: cosicchè la collaborazione artistica di Molière e Lulli dura otto anni.

Il 1664 è l'anno del *Mariage forcé*, commedia-ballo in tre atti, rappresentata al Louvre il 29 gennaio: Molière fa la parte di *Sganarello*: lo stesso Re vi prende parte, sotto il costume di *Un Egiziano*. È nota la passione che Luigi XIV aveva per questi *divertissements*: le commedie-ballo di Molière sono scritte tutte a sua intenzione. « Sarebbe desiderabile », dice Molière nell'« Avvertimento al Lettore » che precede l'*Amour médecin*, « che questa sorte di opere potesse sempre mostrarsi a voi con gli ornamenti che li accompagnano dal Re. Li vedreste in uno stato molto più sopportabile, e le arie e le sinfonie dell' incomparabile signor Lulli, mescolate alla bellezza delle voci e all'abilità dei ballerini, dànno lor, senza dubbio, della grazia, di cui hanno fatica a farne a meno ».

— L'*Amour médecin*, « *divertissement* proposto, fatto, imparato e rappresentato in cinque giorni », fu dato a Versailles il 15 settembre del 1665.

Molière, creatore della Commedia francese, potrebbe per questi « *Divertissements* » aspirare al titolo di creatore anche dell'Opera buffa francese. Siccome per la recita dei *Facheux* c'erano pochi ballerini, si fu costretti a farli entrare negli intermezzi: per la prima volta questi avevano lo stesso soggetto della commedia, di qui l'origine della « commedia-ballo », e forse anche dell'Opera buffa. Nel *Mariage forcé* c'è piuttosto la tendenza alla pantomima musicale; nella *Princesse d'Élide*, che è dello stesso anno (1664), la parte musicale è più unita all'azione; nell'*Amour médecin*, posteriore di un anno, le entrate dei balletti ne fanno una vera Opera buffa: ancor più vi si avvicina è il *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), e finalmente il *Bourgeois gentilhomme* (1670) è una grande Opera buffa.

Così in tutte le commedie-ballo di Molière si vede una vera e propria evoluzione verso l'Opera buffa.

Fu Saint-Evremond che consigliò di riprendere il gusto delle belle commedie, ed introdurre delle danze e della musica, che non avrebbero nuociuto alla rappresentazione. Forse Corneille e Racine ignorarono i desideri di Saint-Evremond. Corneille collaborò con Molière,

Lulli e Quinault nella *Psyché*: mai collaborazione fu più completa, mai opera d'arte riuscì più squisita, nella fusione di quattro ingegni così diversi.

Psyché, tragicommedia-ballo in versi liberi, fu tolta da un poema di La Fontaine: la più gran parte fu scritta da Corneille: Molière ne ideò il quadro: gli intermezzi, meno il primo, sono tutti di Quinault: il primo, scritto in italiano, esprimente il dolore per la morte di *Psyché* (« Deh! piangete..... »), è di Lulli: e Lulli ne scrisse tutta la musica. *Psyché* fu rappresentata alla Corte con grandissimo successo, il 17 gennaio del 1671.

Della collaborazione di Molière e Lulli, l'opera meno fortunata fu *Le Sicilien ou L'amour peintre*, rappresentata quattro anni prima di *Psyché*, e precisamente nel febbraio del 1667.

« Lulli » — dice il Pougin — « uomo di genio un po' compassato, un po' enfatico, si doveva sentir male alle prese con un soggetto così poco conforme alla sua natura e alle sue facoltà: non aveva nè la disinvoltura, nè la grazia dello stile, nè la leggerezza che convenivano ad un tal soggetto, e non comprese tutto il partito che c'era da tirare da un tentativo quale glielo presentava Molière: non sentì la sfumatura che c'era fra *Il Siciliano* e tutto quanto aveva fatto fino allora; e lo trattò come tutte le commedie ballo che precedentemente aveva musicato. Nella partitura dell'*Amour peintre* non si trova la gaiezza sorridente, la freschezza, la giovinezza della commedia di Molière. Manca sopratutto d'originalità e di novità, ciò che invece è in Molière; e la musica, destinata a far corpo col libretto, riuscì perciò fuori di carattere ». La commedia: *Il Siciliano* aveva tutta l'intonazione di un'opera comica, come sorse un secolo dopo, dalle commedie del teatro italiano e da quelle dei teatri delle fiere: essa è poi di una grande importanza, nella storia del Teatro francese, perchè fornì a Beaumarchais il piano e l'idea del suo *Barbier de Seville*.

Più fortunata fu la collaborazione di Molière e Lulli nel *Monsieur de Pourceaugnac*, rappresentato a Chambord il 6 ottobre del 1669: tanto la commedia di Molière, che i *divertissements* di Lulli ottennero buon successo.

Ad una recita del *Pourceaugnac*, Lulli, che era caduto in disgrazia del Re, e sperava di rientrar in favore con la sua comicità, volle prender la parte del *Signor Chiacchierone*: alla famosa scena

dei farmacisti, che inseguono *Pourceaugnac* col clistere, Lulli, fingendo un grande spavento, come se non trovasse scampo in nessuna parte, salta dalla scena nell'orchestra ed entra in un contrabbasso, per poi ritornar alla ribalta dal buco del suggeritore, fra le omeriche risate del pubblico. Luigi XIV, molto sensibile a chi lo sapeva divertire, anche questa volta accordò la grazia: e Lulli ritornò in favore.

A parte però questo dono speciale di far ridere, non era Lulli uomo di molto spirito; pure Molière amava le sue argute risposte. Talora qualche suo motto felice correva per Parigi sulle bocche di tutti. Una volta un tale gli presentò un *Prologo* da leggere, ed avendogli chiesto se andasse bene: « Sì » — rispose Lulli — « v'è soltanto una lettera di troppo: anzichè: *Fin du prologue*, si dovrebbe dire: *Fi du prologue !* (Ohibò ! che prologo !) ».

Ma in generale non aveva molta conversazione, tranne che per i discorsi osceni o per quelli di interesse..... (Era proprio « quel fiorentino di Lulli ! »).

Il Re tuttavia amava tanto la sua facilità a provocar le risa ed il suo talento comico, che gli diede il posto di segretario, in seguito alla rappresentazione del *Bourgeois gentilhomme*, tanto lo aveva divertito recitando la parte di *Muphti*.

Il *Bourgeois gentilhomme* fu rappresentato, con i *divertissements* di Arvieux e la musica di Lulli, per la prima volta, a Chambord, il 14 ottobre del 1670.

Il Re, che assisteva alla recita, la prima sera non disse nulla, e tutti i cortigiani, credendo che la commedia non gli fosse piaciuta, cominciarono a tartassarla con la più grande disinvoltura: « Molière ci prende proprio per imbecilli », andavan dicendo, « da credere che ci si possa divertire con tali sciocchezze: che significa: *Halabà, balachon ?* » ed altri aggiungevano, alludendo a Molière: « il povero uomo è finito ! ».

Per cinque giorni la commedia non fu più rappresentata: la Corte si mostrava ostile: e Molière ne fu molto mortificato. Dopo la seconda recita il Re fece chiamare Molière e gli disse: « Non vi ho complimentato la prima sera, temendo di esser sedotto dal modo con cui fu rappresentata, ma in verità non avete scritto mai nulla che m'abbia più divertito: la vostra commedia è eccellente ». E per

i tre primi atti, il giudizio di Luigi XIV su il *Bourgeois gentilhomme* concorda con i critici di Molière più severi. Da quel giorno Molière non raccolse presso i cortigiani che parole di lode.

Ma il favore di Molière, già fin dal *Ballet des Muses*, cominciava a declinare. Molière e Lulli, che Robinet, nella sua « *Gazzetta in versi* », fondendoli in una stessa ammirazione, chiama « i due grandi Battisti », non potevano, presso Luigi XIV, godere lo stesso favore: e mentre che Lulli cominciava, alla Corte, a farla da padrone, il favore di Molière decresceva. È presumibile che in questa minor benevolenza del Sovrano verso Molière, quell'« intrigante di Lulli » c'entrasse per qualcosa. Sappiamo che il carattere morale di Giambattista Lulli non era tale da indietreggiare dinanzi al tradimento verso un amico, quando potesse arrecare qualche utile a sè. Tutti eran concordi nell'ammirare il suo talento musicale, ma anche nel biasimare il suo carattere: Lulli non fu amato, nè stimato. Guichard, invidioso di Lulli, spinse il suo odio contro di lui fino a tentar di avvelenarlo con del tabacco preparato a ciò: il processo rimase celebre: Guichard fu condannato. I giudizi di due celebri contemporanei suoi, La Fontaine e Boileau, non son certo molto lusinghieri. Del primo sono celebri i versi che lo descrivono:

> Le Florentin
> Montre à la fin
> Ce qu'il sait faire...
> C'est un paillard, c'est un mâtin
> Qui tout dévore
> Happe tout, serre tout, il a triple gosier.

E Boileau, in una sua epistola :

> En vain, par sa grimace, un bouffon odieux
> A table nous fait rire et divertit nous geux,
> Ses bons mots ont besoin de farine et de plâtre,
> Prenez-le tête-à-tête, ôtez lui son théâtre,
> Ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux,
> Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.

Nè la posterità fu a lui più indulgente: quest'epitaffio, riprodotto su una stampa, raffigurante la sua tomba, è addirittura feroce:

« Perchè con un fasto nuovo, rammenterei la scandalosa storia di un libertino, indegno di memoria, forse anche indegno della tomba? Venite, o Morte, fate scendere su questo fusto vergognoso la vostra

fatale coltre, e non mostrate che la fiaccola, che dovrebbe per sempre averlo ridotto in cenere ».

Se è vera la storia, che vo a raccontare, il giudizio della posterità sul musicista italiano non è eccessivo. Essendo rimasta incinta la famosa cantante Rochois, Lulli, irritato contro di lei, perchè la sua gravidanza ritardava l'andata in scena dell'*Armida*, le gridò: « Chi t'ha fatto ciò ? » e non avendone ottenuta risposta le diede un calcio che la fece abortire. Questo tratto mi parrebbe più che d'un intrigante, d'un vero criminale.

Che Lulli fosse di un' ambizione sfrenata, e cercasse ogni mezzo per arrivare ai suoi fini, e non badasse alla scelta dei mezzi, nessun dubbio: col favore di Luigi XIV, ottiene tutto ciò che vuole: e il favore del Re non gli manca...

Nel 1662, il 24 luglio, Lulli si sposa con Maddalena, figlia di Michele Lambert, maestro di musica della Corte, e due anni dopo, il Re tiene a battesimo il figlio di Lulli, Luigi: favore che aveva già concesso a Molière, in occasione della nascita del suo primo figlio.

Eppure per il suo carattere, arrischiò per tre volte di esser cacciato di Corte: ma tutte le volte, mercè gli intrighi, seppe ritornar in favore... Una sola volta, che il Re, stanco di aver aspettato più d'un'ora che incominciasse lo spettacolo, gli mandò a dire, che se ne andava, Lulli ebbe una risposta che strideva con la sua abitudine di bassa cortigianeria: « Il Re vuol andarsene ? non vuole più aspettare ? e il Re non è forse il padrone ? ».

Lulli aspirava a monopolizzare tutta la musica francese...

Il primo creatore dell'Opera francese può dirsi il Cambert, che, associatosi il Perrin per le parole delle opere, ottiene dal Re il privilegio di fondare delle « Accademie d'Opera ». Fin dal 1659, nella Sala d'Issy, era stata data la *Pastorale d'Issy* di Cambert e Perrin. Nel 1670 Cambert e Perrin affittano in via Mazarino il *Jeu de paume de la Bouteille*, di faccia alla via Guénégaud, e, nel marzo del 1671, vi fanno rappresentare la *Pomona*, che è il primo tentativo di opera francese. Per quanto la *Pomona* non avesse ottenuto un successo molto al di sopra del mediocre, gli affari andaron bene: e l'opera fruttò molti denari a Perrin e ai suoi associati: Sourdéac e Champeron. Avviene che uno di questi, il marchese di Sourdéac, intenta,

per le macchine, un processo al Perrin: questi viene arrestato, e muore poco dopo in prigione per il dolore. Intanto Cambert aveva messo in iscena: *Les peines et les plaisirs de l'Amour*, su parole di Gilbert.

Mentre che Perrin è in prigione, Molière pensa di associarsi Lulli per dirigere l'Opera: Lulli acconsente, e s'incarica di chiedere al Re il privilegio: ma — e qui si rivela un'altra volta il carattere del fiorentino — l'ottiene per lui solo, ed in termini tali, da restringere i diritti accordati a Molière e alla sua *Troupe*.

Va ricordato che pochi mesi prima, il 14 dicembre 1670, Molière aveva imprestato a Lulli del danaro: il musicista, che si era indebitato per comperare una casa in via *des Petits Champs*, si era rivolto all'amicizia di Molière: e questi acconsentì al prestito di 11,000 lire tornesi, in cambio di una rendita di 550 lire. Questo danaro non fu mai reso a Molière: la moglie Armanda dovette, dopo la morte di lui, rivolgersi al Lulli, per ottenere la restituzione della somma, ciò che avvenne il 5 agosto del 1673.

Fra coloro che si adoperarono perchè il Re revocasse a favore di Lulli il privilegio di Perrin, uno dei più zelanti fu il Benserade, organizzatore dei balli del Re, il quale aveva preso Lulli in amicizia. Tutti però si oppongono al privilegio, ottenuto dal Lulli per sorpresa, e fra questi Molière, che più direttamente era stato danneggiato: in seguito alle istanze di Molière, Luigi XIV modifica il privilegio di Lulli... Ma è questo l'ultimo favore del Re al suo poeta preferito.

Intanto Lulli aveva preso in via Vaugirard, dirimpetto al Lussemburgo, un *Jeu de paume*, che si chiamò *Salle du Bel-Air*, precisamente dov'è ora l'*Odéon*; un architetto e pittore modenese, il Vigarani, la ridusse a sala di spettacolo: e nel maggio del 1672 si fece l'inaugurazione con una pastorale del Lulli, scritta sul gusto del tempo, dal titolo: *Les Festes de l'Amour et de Bacchus*. Un anno dopo, nel febbraio del 1673, Lulli vi dà la sua prima tragedia lirica: *Cadmo*, su parole del poeta Quinault.

Lulli e Quinault restarono uniti nella collaborazione per la durata di quindici anni, non senza qualche infedeltà tuttavia da parte del compositore. Ma già fin dalla pastorale precedente Lulli si era rivolto a Quinault: *Le feste dell'Amore e di Bacco* fu composta con i frammenti di Molière, già messi in musica da Lulli, e che Qui-

nault accomodò (la parola veramente suona male!) con un'incredibile indifferenza.

Il « Prologo » è il « Divertimento » del 5° atto del *Bourgeois gentilhomme*: tutto il 1° atto dell'opera di Lulli, scena per scena, parola per parola, non è altro che la « Pastorale » che forma il primo intermezzo degli *Amants Magnifiques*: i satiri son cambiati in pastori, e vi è intercalata in più una piccola scena nuova: il 2° e il 3° atto poi sono tratti dalla *Pastorale comica*, dal *Ballo della Festa di Versailles* (8 luglio 1668) e dal « Divertimento » del 3° atto del *George Dandin*, con tali modificazioni ed alterazioni, da farne più che un plagio, una vera e propria devastazione. Parodiando il motto di Molière, ben poteva dire il Lulli: « *Je reprends mon bien où je le trouve!* ».

In una parola, Lulli, con la minaccia di abbandonar tutto, aveva estorto al Re un privilegio, tendente a monopolizzare tutta la musica teatrale: la *Permission pour tenir Academie royale de musique en faveur du sieur Lully* parla chiaro: « inibisce e proibisce a tutte le persone di qualsiasi qualità e condizione esse sieno, anche agli ufficiali della Casa Reale, di far cantare *per intero* alcuna produzione in musica, sia in versi francesi che in altre lingue, senza il permesso per iscritto del signor Lulli, sotto la pena di dieci mila lire di multa e della confisca dei teatri, macchine, decorazioni, costumi ed altre cose.... » Scusate se è poco!

Ma non è tutto: dopo questo primo privilegio Lulli era riescito ad ottenere dal Re un'ordinanza, che proibiva ai commedianti « di servirsi, nelle loro rappresentazioni, dei musicisti sopra il numero di sei e dei *violons*, o suonatori di istrumenti, sopra il numero di dodici, e di accettare in questo numero alcuno dei suonatori, fissati dal signor Lulli... ». È allora, che, seccato da tante imposizioni, Molière, volendo riprendere il *Mariage forcé*, rinunzia alla partitura di Lulli, e si rivolge a Charpentier, buon musicista, ma nemico personale di Lulli. Già una volta questi era riuscito a sbarazzarsi di Charpentier: essendo egli direttore dell'orchestra di Corte, Lulli ottiene di riunire in una sola le tre orchestre del Re, della Regina e del Delfino... e Charpentier è mandato a spasso!

Si può facilmente immaginare l'irritazione di Lulli nel vedersi soppiantato da Charpentier nella commedia di Molière: per vendi-

carsene, ottiene dal Re un privilegio, che aggrava ancora la condizione di Molière (20 settembre 1672), e cioè ottiene la facoltà di far stampare come proprie, non soltanto le arie, ma anche i versi, le parole, i soggetti, i disegni, considerando che le sue arie, passate e presenti, sono « puramente di sua invenzione e di tale qualità che il minimo cambiamento od omissione farebbe perdere la loro grazia naturale ». In tal modo toccava al patrimonio comune delle « commedie-ballo », e, come già vedemmo per *Le Feste dell'Amore e di Bacco*, si riprendeva tutto quanto aveva fatto per Molière.

Ed è allora che Molière si rivolge al Re per ottenere la revoca del privilegio a suo favore: e, come abbiamo veduto, l'ottiene, tanto che l'11 novembre si riprende *Psyché* con la partitura di Lulli... Ma ormai il dissidio fra i due era già sorto, irrimediabile: Lulli non era uomo da voler rivali nel favore del Re; e ormai era riescito a soppiantar Molière, e a perderlo nella buona opinione, che il Re aveva di lui. Certo è che, con l'accrescer del favore di Lulli, quello di Molière diminuisce: e fu probabilmente per influenza di Lulli, che il Re non chiese a Molière il « divertimento », che questi aveva preparato per il carnevale del 1673, « per far riposare » — dice Molière nel *Prologo* — « l'Augusto Monarca dei suoi gloriosi lavori ».

Ma la musica anche questa volta non è di Lulli, ma di Charpentier, e la partitura è così felice, che per molto tempo fu creduta di Lulli. Charpentier, partito da Parigi per perfezionarsi nella pittura, era ritornato musicista: a Roma un mottetto di Carissimi (che fu poi il suo maestro) gli aveva rivelato la sua vera vocazione.

Ma per quanto buona fosse la musica di Charpentier, la commedia di Molière non venne data alla Corte, e per la prima volta una commedia-ballo di Molière, scritta per la Corte, viene data al *Palais-Royal.*

E *Le Malade imaginaire* (chè appunto è questa la commedia di cui Lulli non fece gli intermezzi) fu rappresentata il 10 febbraio del 1673 su queste scene: Molière ne fu molto amareggiato. Lulli, ingrato all'amico, doveva procurargli le ultime amarezze..... Alla quarta rappresentazione dell' *Ammalato immaginario*, colto da uno sbocco di emottisi, durante la recita, Molière muore: il 17 febbraio. Anche in quest'occasione Luigi XIV aveva sacrificato Molière per giovare a Lulli.

Questi intanto, essendochè la sala del suo teatro sta per crollare (appunto in quei giorni vi si rappresentava la sua prima tragedia lirica: *Cadmo*, su parole di Quinault), approfitta della morte di Molière, per ottenere dal Re la sala del Palais-Royal, e stabilirvi l'Opera; non ha naturalmente scrupolo a far cacciare dal teatro gli eredi di Molière: i commedianti, privati del loro capo, non possono resistere, ed è forza che pieghino il capo dinanzi al volere del Sovrano. Ed è allora soltanto, che, dietro le istanze della moglie di Molière, Lulli acconsente a restituire le undicimila lire, che Molière gli aveva imprestato. Della morte del suo grande rivale, Lulli approfitta ancora per ottenere una nuova ordinanza, che proibisca ai commedianti di servirsi, nel *Malade imaginaire*, di più di due voci e di sei violini, in luogo di sei cantanti e dodici violini, come avevan prima.

Ormai l'ambizione del « fiorentino » non ha più freno: approfittando della passione per la musica, che negli ultimi anni aveva preso Luigi XIV, sapendosi indispensabile, impone al Re ed a Colbert le proprie condizioni: dopo aver monopolizzato la musica drammatica, con l'ottenere il privilegio di far solo delle opere e di averne tutto il profitto, ottiene il monopolio della musica religiosa, almeno per i servizi di Corte, e della musica militare, facendosi incaricare della composizione di marcie e fanfare.

Poteva bene Lulli — dice il Despois — parodiando il motto di Luigi XIV, dire: *La musique c'est moi!*

Ebbe alla Corte opposizioni e guerre senza fine: il Ministro Louvois, al suo desiderio di divenir segretario del Re, oppose: « se non avete mai fatto altro che farlo ridere », e Lulli di rimando: « se sapeste farlo lo fareste anche voi ». Ed ottenuto il posto di segretario, diede una gran festa all'Opera, con musica sua.

Lulli assorbe tutto: nel 1681 è fatto gentiluomo: già quattro anni prima fa nominare sopraintendente il suo figlio maggiore, e fa dare al secondo l'Abbazia di Saint-Hilaire. Le sue ricchezze si aumentano prodigiosamente, tanto che può comprare la contea di Grignon per 460.000 lire... « *Faut-il qu'un baladin ait la témérité d'avoir de telles terres!* » — dice un suo competitore all'asta; e il Cabart de Villermont scrive nel 1682: « *L'on ne se peut empescher d'admirer la continuation des insolences de Lully!* ». Morì da cortigiano, come

era sempre vissuto: al Re sacrificò anche la vita: dirigendo il *Te Deum* per la convalescenza di Luigi XIV, ai Feuillants (l'8 gennaio 1687), battendo la misura con troppa violenza, irritato contro un suonatore incapace, si ferì a un piede: sopravvenne un'infezione, che egli non curò e che lo condusse al sepolcro, il 22 marzo dello stesso anno. Non era la prima volta che la collera lo vinceva: un giorno ruppe un violino sulla testa a un suonatore, perchè stonava...

Ma se il suo carattere trovò sempre giudici severi, se la sua avidità ebbe il potere di esasperare il mite La Fontaine in tal modo, da invocare la liberazione da un tal uomo

> (Seigneur, par vos bontés pour nous si singulières,
> Délivrez-nous du Florentin),

se insomma come uomo non lasciò nessun rimpianto di sè, come musicista raccolse gli elogi e gli osanna di tutti i contemporanei, l'ammirazione dei posteri, la lode incondizionata di tutti i critici. Fin dai primi anni, allorchè componeva gli intermezzi musicali delle commedie di Molière, si annunciava in lui un talento già maturo e pronto a fornire una carriera gloriosa: la scena della poligamia del *Signor de Pourceaugnac* prova a qual punto la sua fantasia si riscaldasse alle parole di Molière. Egli rimpiazzò Cambert, superandolo. Di lui disse un contemporaneo che nessuno fece uscire da un violino i suoni, che Lulli. E Romain Rolland sintetizza il suo giudizio sul grande musicista fiorentino in queste parole: « È dubbio che senza Lulli la nostra Opera francese si fosse potuta fondare. Dobbiamo forse a Lulli, più che ad *Armida* e ad *Isis e Atys*, due secoli d'opera ».

Giudizio d'uno straniero, e perciò tanto più significativo.

E il Lulli può dirsi infatti il vero « creatore dell'Opera francese ».

Firenze, 26 giugno 1906.

CESARE LEVI.

BIBLIOGRAFIA

RAGUENET, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et l'opéra.* — Paris, Moreau, 1702.

JEAN LOUIS LE CERF DE LA VIÉVILLE DE LA FRESNEUSE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française.* — Bruxelles, 1705, III^{e} vol., 2^{e} éd., pp. 182-239.

NOIRVILLE, *Histoire de l'Académie Royale de Musique en France, depuis son établissement jusqu'à 1709, composée et écrite par un des secrétaires de Lully.* – Paris, 1709.

BOINDIN, *Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris.* — Paris, Prault, 1719.

WARD, *Origine et progression de la musique; Suivies du parallèle de Lully et de Rameau, avec le Catalogue des Opéras.* — Paris, Quillan, 1769.

Anecdotes dramatiques. — Paris, Veuve Duchesne, 1775, tome III (à l'article: *Lully*).

FRANÇOIS LE PRÉVOST D'EXMES, *Lully musicien.* — Paris, 1800.

CASTIL-BLAZE, *Molière Musicien; Notes sur les œuvres de cet illustre maître, etc.* — Paris, Castil-Blaze, 1852, 2 Tomes.

EUD. SOULIÉ, *Recherches sur Molière et sur sa famille.* — Paris, Hachette et C.^{ie}, 1862, in-8°.

F. D'ARCAIS, *I maestri italiani di musica a Parigi.* I. *Lulli-Piccini-Sacchini* (*Nuova Antol.*; vol. VIII; luglio 1868).

A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits.* 2^{e} éd. — Paris, Henri Plon, 1872.

GUSTAVE CHOUQUET, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours.* — Paris, Firmin Didot, 1873. Chap. V, 2, 3 (pag. 100 et suiv.).

ALBERT DE LASALLE, *Les treize salles de l'Opéra.* — Paris, Libr. Sartorius, 1875.

FERDINAND LOTHEISSEN, *Molière — Sein Leben und seine Werke.* — Frankfurt a. M., 1880, in-8°.

ÉDOUARD THIERRY, *Documents sur le Malade imaginaire; Estat de la recette et despence faite par ordre de la Compagnie; avec introduction et notes.* Paris, Berger-Levrault e C.ie, 1880, in-8°.

ARTHUR POUGIN, *Les vrais créateurs de l'Opéra Français.* — Paris, Perrin et C., 1881.

— *Molière et l'Opéra-Comique* [*Le Sicilien* ou *L'amour peintre*]. — Paris, J. Baur, 1882, in-8°.

— *Jean-Baptiste Lully.* (*Nouvelle Revue*, 23, 1883).

F. J. FÉTIS, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours.* — Paris, 1884, 2e édition, tome V.

ÉDOUARD FOURNIER, *Études sur la vie et les œuvres de Molière.* — Paris, Laplace, Sanchez et C.ie, 1885.

NUITTER ET THOINAN, *Les origines de l'Opéra Français.* — Paris, Plon, 1886.

GUSTAVE LARROUMET, *La comédie de Molière, l'auteur et le milieu.* — Paris, Hachette, 1887.

EUGÈNE DESPOIS, *Le Théâtre Français sous Louis XIV.* 4e édition. — Paris, Hachette, 1894.

ROMAIN ROLLAND, *Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe, avant Lully et Scarlatti.* — Paris, Thorin, 1895. Chap. VIII. *L'opéra en France*, pagg. 259-274.

EDMOND RADET, *Lully homme d'affaires, propriétaire et musicien; Notes et croquis à propos de son hôtel de la rue Sainte-Anne et de son mausolée aux Petits-Pères.* Paris, L. Allison et C.ie, in-4°.

HEINRICH SCHNEEGANS, *Molière.* — Berlin, Ernst Hoffmann, 1902.

—

Donizetti a Roma.

Con lettere e documenti inediti.

(Continuaz. e fine. V. vol. XIII, fasc. 4°, pag. 616, anno 1906).

IX.

Il Duca d'Alba.

1882.

Lo scopo della presente monografia, di narrare cioè le vicende che accompagnarono in Roma le opere donizettiane e le circostanze della vita del fecondo scrittore per ciò che avevano relazione con questa città, sarebbe stato raggiunto col precedente capitolo e il nostro còmpito, quindi, terminato, se l'esumazione di un lavoro inedito ed incompleto del Donizetti, le cui prime rappresentazioni ebbero appunto luogo in Roma, non ci avesse fatto l'obbligo di consacrare alla storia di quello spartito alcune altre pagine: delle quali avremmo volentieri fatto a meno, tanto è increscioso parlare di cosa nata sotto avversa sorte o che abbia dato occasione a controversie giudiziarie, a dibattiti, a polemiche.

Dalla triste odissea del *Duca d'Alba* l'animo leale e mite e la coscienza artistica del Donizetti non restano, è vero, menomamente offuscati; ma da essa si rivelò pure il lato meno simpatico del carattere di personaggi che con lui collaborarono o che dei lavori suoi si giovarono per particolari interessi.

***

Con due convenzioni verbali del 18 agosto 1838 e del 13 gennaio 1839, Carlo Duponchel, direttore dell'Accademia reale di musica di Parigi ed impresario dell'*Opéra,* stabiliva col Donizetti, con Eugenio

Scribe e con Carlo Duveyrier un contratto per la composizione di una grande opera in quattro atti, sopra testo francese, da consegnarsi terminata il 1° gennaio 1840. Quale fosse il compenso dovuto al musicista non sappiamo, chè il testo di quelle convenzioni verbali ci è ancora sconosciuto (1); il compenso dello Scribe fu stabilito però in quattromila franchi e nella metà dei diritti di autore.

La penale da pagarsi dall'impresario, qualora la rappresentazione del lavoro non avesse avuto luogo nel termine stabilito, ascendeva a trentamila franchi, di cui quindicimila al musicista e quindicimila ai due poeti. E i tre collaboratori erano del pari gravati della medesima penale se il lavoro non fosse stato consegnato al giorno fissato.

Quale soggetto del melodramma si era scelto un episodio della occupazione spagnuola nelle Fiandre al tempo di Filippo III; dal quale soggetto anche il Pacini, in quel tempo, aveva voluto ricavare un lavoro che, col titolo appunto di *Duca d'Alba*, apparve poi sulle scene della Fenice di Venezia, nel carnevale del 1842 (2), accolto con mediocrissimo successo.

Nell'anno 1839 il Donizetti era occupato a modificare la musica del suo *Poliuto*, perchè l'opera, che ebbe poi il titolo di *Les Martyrs*, potesse rappresentarsi sul teatro dell'*Opéra*; teatro che per la prima volta accoglieva lavori del nostro autore. E questi, con altro contratto del 27 novembre 1838, cedeva all'editore Schönenberger, con la proprietà della musica e il diritto di pubblicarli, il *Poliuto* e il *Duca d'Alba*, mediante il pagamento di sedicimila franchi per ogni spartito (3).

---

(1) Non sono conservate nell'archivio del Teatro nazionale dell'*Opéra* di Parigi: il cui bibliotecario, cav. Malherbe, volle favorirmi in esame, con squisita cortesia, minute di lettere e lettere originali del Pillet, successore del Duponchel, e dello Scribe, nonchè un concordato tra i medesimi. Documenti che fanno parte della sua ricca raccolta privata.

(2) Il *libretto* musicato dal Pacini è il primo lavoro melodrammatico di Francesco M. Piave. L'opera fu riprodotta col medesimo esito, sotto il titolo di *Adolfo Warbel*, al S. Carlo di Napoli, nel novembre 1842.

(3) *Gazette des tribunaux* del 14 febbraio 1847. È da notarsi che il pagamento doveva essere fatto per metà il giorno della prima rappresentazione e per l'altra metà due mesi dopo.

Scrivendo al suo Mayr, in data di Parigi, 8 aprile 1839, e parlando appunto dei *Martiri*, il Donizetti soggiungeva: « Sono obbligato, sotto penale di 30 mila franchi, a consegnare lo spartito il 1° settembre. Al 1° gennaio del 1840 sono obbligato a presentare lo spartito finito della seconda opera grande, pure in quattro atti, e di cui sono già inoltrato sotto la stessa penale » (1).

E in altra lettera del 15 maggio susseguente, al Mayr, affermava ancora che, « finito il *Poliuto*, aveva già cominciato il *Duca d'Alba* » (2). Cinque mesi dopo il Donizetti, scrivendo, sempre da Parigi, al cognato Vasselli, dava nuove notizie sui lavori che lo tenevano occupato: « Nella settimana entrante comincio le prove *au grand' Opéra* per il *Poliuto*. Intanto, avendo fatto, strumentato e consegnato una piccola opera all'*Opéra comique*, in un mese od al più fra 40 giorni sarà data e sarà pel debutto della Bourgeois. Vedrai dal manifesto, che t'invio con Leopoldo, che due ne ho promesse alla *Renaissance*, ossia la *Fiancée du Tyrol* sarà il *Furioso* amplificato, l'*Ange de Nisida* sarà nuova, e così passerò il mio inverno in tre teatri, all'infuori della grande, che devo consegnare *au grand' Opéra* per il 1° dell'anno venturo » (3).

A maggior dilucidazione di queste parole, noterò che la piccola opera destinata pel *debutto* della Bourgeois (o più italianamente Borghesi) era la *Fille du Régiment*, la quale, a cagione dei lunghi ritardi apportati nelle prove dei *Martyrs*, precedette questa di due mesi, comparendo cioè all'*Opéra comique* nel febbraio 1840. Pel fallimento poi dell'impresa della *Renaissance* (teatro diverso da quello oggi distinto col medesimo appellativo), l'*Ange de Nisida* non potè più rappresentarsi (4): e fu allora che, con una nuova conven-

(1) ALBORGHETTI e GALLI, op. cit., lettera 59.

(2) Id., lettera 60.

(3) Lettera del 9 ottobre 1839 in *Lettere inedite*, pag. 123 con aggiunte.

(4) Il Donizetti scriveva a Tommaso Persico da Parigi, il 9 maggio 1840: " La *Renaissance* è chiusa, ed io perdo l'*Angelo di Nisida*, opera in tre atti, buona per quel solo teatro. Auff!... L'impresario era *ciuccio assaie, jettara denare de tutte le parti* ". E dopo venti giorni gli ripeteva: " Alla *Renaissance* fecero bancarotta per mancanza di saper fare e ruberie a bizzeffe! " (*Lettere inedite*, op. cit., pagg. 36-38).

zione del 28 agosto 1840 tra il Donizetti e Leone Pillet — successore del Duponchel ed obbligato a riconoscere i contratti stabiliti dal suo predecessore — si convenne che la musica dell'*Ange de Nisida* sarebbe stata adattata ad un nuovo libretto, la *Favorita*, e che questo lavoro avrebbe sostituito il *Duca d'Alba*, le cui rappresentazioni avrebbero dovuto aver luogo, sempre al teatro dell'*Opéra*, dopo la messa in iscena di altre tre grandi opere; in altre parole il *Duca d'Alba* doveva essere il quarto spartito dopo la *Favorita*.

Quali fossero le ragioni che indussero così il Pillet che il Donizetti a posporre il *Duca d'Alba* alla *Favorita*, non siamo in grado di stabilire con certezza. Si vociferava in quel tempo a Parigi, e fu ripetuto anche dopo, che Rosina Stoltz — prima donna al classico teatro dal 1838 al 1847, e che pure incarnò magistralmente la parte di Eleonora nella *Favorita*, la quale costituì poi sempre il suo maggior trionfo — si fosse rifiutata, per uno dei suoi capricci, di assumere la propria parte.

Il Pillet, in una lettera alla *Gazette des Tribunaux*, smentiva però la diceria ed affermava: « J'ai toujours eu et aurai toujours pour les grands artistes toute la déférence qu'il est permis de leur témoigner, mais jamais ce désir dont je suis bien loin de me défendre, ne m'a fait méconnaître, ni mes devoirs, ni les intérêts du théâtre. J'ai pu me tromper sur la valeur du *Duc d'Albe*, comme opéra; j'ai pu avoir tort de croire que le sujet de ce drame convenait mieux à la Comédie française qu'à l'Académie royale de musique; mais si j'ai eu ce malheur, je ne puis m'en prendre qu'à moi. La grande artiste qu'a désignée M. Sebire, n'a jamais vu, ni une ligne, ni une note du *Duc d'Albe*, et si elle avait reçu, des auteurs ou de moi, quelques renseignements sur la part qui lui était destinée dans la pièce, elle n'en aurait pu être que favorablement disposée, car son rôle était peut-être le meilleur de l'ouvrage » (1).

(1) *Gazette des tribunaux* del 16 febbraio 1847. È certo però che nei nove anni che la Stoltz rimase all'*Opéra*, essa ebbe a godere, presso il Pillet, di un'autorità senza rivali e forse senza esempio.

Dopo la nota burrascosa rappresentazione del *Roberto Bruce* (2 maggio 1847), essa lasciò quel teatro e fu allora appunto che il Pillet si dimise

Da questa lettera emerge altresì che fu il Pillet stesso a dubitare del successo, sulle scene dell'*Opéra*, del *Duca d'Alba*; e questa mancanza di fiducia nell'esito del lavoro è chiaramente affermata anche in una lettera allo Scribe del 13 maggio 1844 (1).

Qualche brano contenuto qua e là nell'epistolario donizettiano ci dà frattanto modo di seguire le vicende dell'opera. Indirizzandosi, il 24 ottobre 1841, al cognato, il quale forse « teneva al corrente » l'elenco dei lavori del suo congiunto, egli scriveva: « Alle opere aggiungi la *Pia*, *Maria Padilla*, il *Duca d'Alba* » (2); e un anno dopo, il 12 novembre 1842, tornava a scrivere al Vasselli: « Il *Duca d'Alba* non andrà [che?] fra due anni, chè v'è Meyerbeer avanti di me » (3). E pare appunto che nel 1844, e più precisamente in primavera, dovesse finalmente aver luogo la rappresentazione dello spartito, come risulta anche da quanto l'autore scriveva da Vienna, nel febbraio del 1843, all'amico Dolci e al cognato, alludendo al *Don Sebastiano*. Nella prima lettera diceva: « La mia opera seria in tre atti è finita (*Maria di Rohan*), ho cominciato quella in cinque atti per Parigi (non il *Duca d'Alba*, che è già fatta in quattro, e si darà dopo, ma un'altra...) » (4); e al Vasselli: « Al *Grand'Opéra*, se tocca a me invece di Meyerbeer, fo un soggetto portoghese in cinque atti. E tutto questo nell'annata. E prima rimonto i *Martiri*, che in provincia fanno furore. E la primavera dopo darò l'altra, cioè il *Duca d'Alba*, in quattro atti » (5).

Le tre opere destinate a seguire la *Favorita* e a precedere il *Duca d'Alba* dovevano essere la *Reine de Chypre*, lo *Charles VI* dell'Halévy e il *Prophète* del Meyerbeer: le due prime furono rappresentate (il 22 dicembre 1841 e il 15 marzo 1843 rispettivamente);

---

dalla carica di direttore dell'Accademia, carica che fu ripresa dal Duponchel. Il Pillet divenne nel 1849 console di Francia a Nizza, poi a Cagliari e quindi a Palermo. Morì nel 1868, lo stesso anno della morte del Duponchel.

(1) Minuta autografa nella collezione Malherbe.

(2) *Lett. inedite*, pag. 50.

(3) Id., pag. 76.

(4) ALBORGHETTI e GALLI, lettera 94.

(5) *Lettere inedite*, pag. 134, sotto la data del 30 (*sic!*) febbraio 1843.

ma dell'ultima il compositore ritirò lo spartito (1). Si ricorse allora al Donizetti, il quale non trovando però adatti pel *Duca d'Alba* gli

---

(1) Il *Profeta* fu dato all'*Opéra* solamente il 16 aprile 1849. Sul Meyerbeer fu stampata, sui primi del 1845, una satira anonima, col titolo:

" **Donizetti** | **et M. Léon Pillet** | *Indiscrétion* | *en trois scènes et en vers,* | *par l'un des trentesix auteurs* | *de la* | *Tour de Babel.* | *La chose se passe Rue Grange-Batelière, dans le cabinet* | *de M. le Directeur de l'Académie royale de musique* || Paris. | Imprimerie de Madame de Lacombe. | Rue d'Enghien, n. 12 | 1845 „ (di pag. 15, con incisioni in legno).

Non essendo molto conosciuto in Italia, reputo utile trascrivere l'opuscolo qui di sèguito:

Scène première. — DONIZETTI, JARRY, *garçon de bureau.*

(DON. *entre brusquement, et se dirige vers le cabinet de M. le Directeur*).

JAR. Arrêtez! arrêtez!..... Où veut aller Monsieur.....
DON. Parbleu! vous le voyez, chez votre directeur.
JAR. On ne peut lui parler.
DON. Il fait donc le ministre?
JAR. Il fait ce qui lui plaît. (*A part*) Mais cet homme est un cuistre,
Il garde son chapeau! (*Haut*) Vous êtes sans façon,
Attendez un moment, et d'abord, votre nom?
DON. (*montrant sa carte*) Voilà!.....
JAR. (*après avoir lu*) C'est autre chose, entrez, entrez bien vite,
Depuis un an Monsieur attend votre visite.

Scène II. — LE DIRECTEUR, DONIZETTI.

DIR. (*en embrassant Donizetti*)
Ah! le voilà, c'est lui! Bonjour, Donizetti.
Comment vous portez-vous?
DON. Assez bien, Dieu merci!
DIR. Je poursuis notre ami depuis quatre semaines;
Il sait mes embarras, il partage mes peines.
Et c'est la larme à l'œil que je lui demandais
Ce moment du retour qui n'arrivait jamais!...
Mais le sort vous ramène et je reprends courage;
Vous êtes l'arc-en-ciel après un jour d'orage.
DON. Vous me flattez...
DIR. Mon cher, je dis la vérité;
Depuis votre départ nous n'avons rien monté;
J'ai quelques débutans venus de l'autre monde;
Mais je veux des auteurs, et nulle ne me seconde;
Scribe est clos dans sa tente, Auber est dans son lit,
Halévy se repose et Saint-George a tout dit.

artisti che dovevano cantare in quella stagione, preferì scrivere un nuovo lavoro, che, come vedemmo, fu il *Dom Sébastien de Portugal* (13 novembre 1843).

— ————

DON. Meyerbeer.....
DIR. Meyerbeer me fait perdre la tête.
Les Juifs ont leur Messie et moi j'ai mon Prophète!
DON. Vous l'avez donc enfin?
DIR. Je ne l'ai pas du tout.....
Le *Prophète*, mon cher, la chose est pas trop claire,
Comme l'or de Bertram, n'est plus qu'une chimère;
D'ailleurs, de le monter je ne suis point jaloux;
Je désire un chef-d'œuvre, et je compte sur vous.
DON. Un chef-d'œuvre! D'abord, avez-vous un poëme?
DIR. Le voici, le voici!..... fini ce matin même,
Six actes!.....
DON. C'est beaucoup.
DIR. Ornés de vingt tableaux!
Spectacle gigantesque, effets les plus nouveaux!
DON. Six actes!
DIR. Bien conçus: six actes passent vite,
Quand ils sont de l'auteur qui fit la *Favorite!*
DON. Vous croyez au succès?
DIR. Succès mirabolant,
Qui promet de la gloire et donne de l'argent.
J'aurais tous les sujets qu'on voit à l'Hyppodrome,
Et puis deuxcents claqueurs marchant comme un seul homme!
DON. Ces moyens sont connus..... la *Juive*, *Charles six!*
DIR. Misère que cela..... j'attire tout Paris;
Et la province en masse accourra, je l'assure.
DON. Du poëme en ces cas faites-moi la lecture.
DIR. Volontiers, mon ami, vous allez admirer:
Tout est beau, saisissant, tout doit vous inspirer.....
Notre œuvre, voyez vous, fera le tour du globe,
(*avec enthousiasme*)
Madame Stoltz, mon cher, change vingt fois de robe.
(*Le directeur lit le poëme, Donizetti prête la plus sérieuse attention et prend des notes*).
DIR. Q'en pensez-vous?
DON. Je crois le sujet bien choisi;
L'intérêt soutenu, le dénoûment joli.
DIR. Eh! mes trente chevaux valent bien quelque chose?
Que dites-vous aussi de mon apothéose?

Dopo il *Don Sebastiano* doveva, secondo la convenzione del 28 agosto 1840, essere dato finalmente il *Duca d'Alba*; ma anche questa volta il Donizetti si oppose, non volendo dare due grandi sue

---

Aura-t-on vu jamais un spectacle pareil?
J'appelle à mon secours la lune et le soleil.
Ces vaisseaux à trois ponts qui largueront leurs voiles,
Et puis ce firmament tout parsemé d'étoiles.
Je veux monter l'ouvrage avec le plus grand soin.
De l'appui des journaux nous n'aurons nul besoin;
Avec de tels moyens on brave la critique.....
Un semblable opéra peut aller sans musique;
Mais la vôtre, cher maître, abonde en beaux effets,
Et vous aurez aussi votre part du succès.

DON. Dieu le veuille! A présent, songeons à chaque rôle;
Un sujet bien placé donne un bon coup d'épaule;
J'aime à choisir mes voix..... or, ce vieillard grondeur,
Est écrit tout exprès pour maître Levasseur:
Bien pensé! voilà donc notre premier basse.

DIR. Un moment, un moment, sachez ce qui se passe:
Levasseur est rayé de notre personnel,
Il a pris sa retraite.

DON. Ah! c'est vraiment cruel!
Lui seul avait la voix, la taille, le visage.....

DIR. Nous avons mieux que ça, vous le direz, je gage.

DON. C'est possible, passons: je ne me trompe pas?
Je vois ici tracé le charmant caractère
D'une jeune princesse et coquette et légère.....
Vous aviez sous les yeux madame Dorus-Gras?

DIR. Point du tout!

DON. Et comment?

DIR. Cette artiste *estimable*
N'est plus à l'Opéra.

DON. Mais c'est fort regrettable!
Et par quel accident.....

DIR. Qui parle d'accident?
Elle avait le défaut de... gagner trop d'argent.

DON. Ne peut-il arriver que le public se fâche?

DIR. Le public, mon ami, mais c'est une ganache;
J'ai su l'étudier, il ne s'y connaît pas,
(*avec mystère*) Je lui fais avaler des gens de Carpentras!

DON. (*commençant à s'impatienter*)
Mais qui remplace enfin l'habile cantatrice?

DIR. N'avons-nous pas Dobré, puis Nau, charmante actrice?
Ne m'avez-vous pas dit que vous aimiez Roissy?

opere di seguito sul medesimo teatro, e lasciò che il Pillet ponesse in iscena la *Marie Stuart* del Niedermeyer (6 dicembre 1844).

Tutto ciò è affermato dal Pillet, fin dal 6 maggio 1844, in una

---

DON. Qui, moi? j'aime Roissy? *couci, couci, couci.....*
DIR. Son toupet vous plaira; par fois elle est très drôle.
DON. Nous verrons; j'écrirai pour elle un petit rôle.
Le prince est tout trouvé, je suis sûr de l'effet;
Ici plus d'embarras, nous prenons Baroilhet.
DIR. Baroilhet! (*à part*) on voit bien qu'il arrive de Vienne,
Du moindre événement il faut qu'on l'entretienne!
(*Haut*) Vous ne savez donc pas quel cruel accident.....
DON. Encore!..... (*à part*) Ah! pour le coup, c'est fort divertissant!
DIR. Ce chanteur si brillant, et si bruyant naguère,
Il a perdu sa voix et la cerche..... à Bagnère.
DON. Mais comment faire alors?
DIR. Attendre son retour,
Ce serait un peu long.
DON. Ah! nous avons Latour.
DIR. Latour, par des raisons inutiles à dire,
Vient de rompre avec moi.
DON. (*à part*) C'est à mourir de rire!
DIR. Nous avons bien quelqu'un prêt à le remplacer.
DON. Connu..... (*à part*) Tout ce gachis commence à me lasser;
(*Haut*) Il nous faut pour ce rôle une voix énergique,
Quelqu'un de chaleureux, aux masses sympathique,
Et qui vers l'occiput ne cerche pas un *sol*.
DIR. Nous l'avons...
DON. Je le sais, j'écrirai pour Massol.
DIR. N'y songez pas! Massol.....
DON. A la voix fort jolie;
DIR. Mais Massol, dans deux mois, quitte l'Académie:
DON. (*avec chaleur*) Pour le coup, c'est trop fort! Je vous baise les mains,
Je connais votre affaire et comprends vos desseins;
Vous avez dit un mot qu'à cette heure j'explique:
Il faut des opéras *pour aller sans musique!*
Adieu, Monsieur, adieu:
DIR. Écoutez donc, mon cher!
DON. Je ne veux rien entendre; allez voir Meyerbeer (*Il sort*).

Scène III et dernière.

DIR. (*furieux*) Va-t-en, musicien sans honte, sans vergogne.....
(*Il sonne*) Jarry, fais mes paquets, car je pars pour Cologne.

lettera allo Scribe (1) dalla quale tolgo l'estratto che si riferisce

Scenario del 1° atto del **Duca d'Alba** (Bozzetto di Carlo Ferrario). — Fotografia gentilmente comunicata dalla casa G. Ricordi e C.

alla questione: « Quant au *Duc d'Albe* je serais d'accord avec vous, pour exécuter aujourd'hui nos conventions de l'année dernière, que

(1) Minuta aut. nella Coll. Malherbe.

la chose ne serait tout à fait impossible; Donizetti s'y oppose de tout son pouvoir; il ne veut pas, vous le savez bien (et cela m'a été confirmé depuis plusieurs fois et par ce qu'il m'a fait dire, et par sa correspondance); il ne veut pas (ainsi que cela avait été bien convenu entre nous deux, à l'époque de notre traité pour *Dom Sébastien*) se passer de mes premier sujets; en outre il ne croit ni dans son intérêt, ni dans les vôtres, de jouer immédiatement après *D. Sébastien* un ouvrage sur lequel (croyez-moi bien, car j'ai la preuve certaine de ce que j'avance) il ne partage aucunement votre opinion; il ne désire même pas, vous le savez, faire de nouvel ouvrage cette année. Ce qu'il demande au contraire et ce que j'ai déjà accepté quant à lui, c'est purement et simplement l'ajournement à l'année prochaine du traité que vous aviez fait pour cette année à propos de *Jeanne la folle* (1). Assurez-moi, me dit-il, un tour pour l'hiver de 1845-46 (en réservant toujours le tour de faveur de Meyerbeer), donnez-moi un poëme terminé avant le 1er février 1845, et tout sera dit entre nous ».

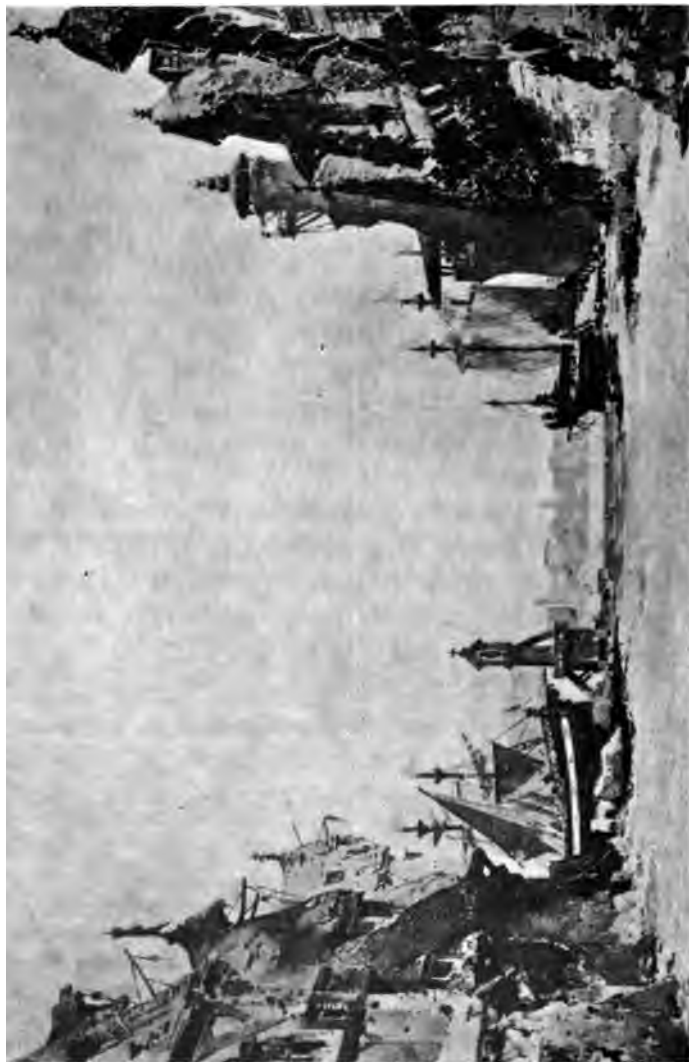
Lo Scribe, che già aveva convenuto col Pillet sulla poca convenienza di dare il *Duca d'Alba* all'*Opèra*, la cui messa in iscena gli sarebbe costata molto tempo e danaro (2), gli aveva suggerito, mentre però il Donizetti era assente da Parigi, nel 1842, di offrire lo spartito come *petit ouvrage*, ridotto in tre atti, nella stagione di estate all'*Opéra comique*, affidata al Massol e alla Meguillet. Il Pillet si era piegato all'idea, ma non così il compositore della musica. « Donizetti, lui — scriveva il direttore al poeta — qui ne s'y était pas résigné [al progetto], réfuse de laisser jouer l'ouvrage à ce prix » (3).

(1) *Giovanna la pazza* era il soggetto scelto dallo Scribe per la nuova opera del Donizetti; ma il tema non garbava al Pillet. Donizetti, dal canto suo, aveva dichiarato che avrebbe musicato quel qualunque *libretto* che fosse stato scelto d'accordo tra il Pillet, lo Scribe e il suo amico Accursi. Lo Scribe tirò in lungo nel trovare altro soggetto fino a che il contratto rimase indefinitivamente sospeso (Cfr. Lettere del Pillet allo Scribe, 6 e 13 maggio 1844, nelle minute della Coll. Malherbe).

Il *libretto* dello Scribe di *Jeanne la folle* fu poi musicato dal Clapisson (*Opéra*, 6 nov. 1848).

(2) Lettera del Pillet allo Scribe, 9 maggio 1844.

(3) Lettera *idem*, del 13 maggio.

Si giunse in tal modo al maggio del 1844 (il Donizetti era a Vienna), e lo Scribe, dimenticando ciò che era stato concordato fino

Scena del 4° atto, scena ultima, del **Duca d'Alba** Bozzetto di C. Ferrario). — Fotografia gentilmente comunicata dalla casa G. Ricordi e C.

allora e visto che del *Duca d'Alba* più non si parlava, si rivolse al Pillet domandando il pagamento dei duemila franchi che ancora gli erano dovuti come residuo dell'onorario, più i settemila e cin-

quecento della penale stabilita nel contratto del 1839. Il Pillet rispondeva che era pronto a soddisfare soltanto la prima domanda e purchè lo Scribe tacitasse le pretese del Duveyrier; notando non essere per sua cagione che l'opera non era stata posta in iscena ed affermando che « après tout, 4000 francs de prime pour une moitié d'ouvrage dont on reprend le pouvoir, dont on peut faire soit un *libretto* pour le théâtre italien, soit un livret pour la province, ou l'étranger, soit un drame, soit un opéra comique, si l'on persiste à croire le sujet heureux », non era « une indemnité méprisable » (1).

Ricordava inoltre allo Scribe che per compensarlo della perdita dei diritti d'autore, esso gli aveva affidato il *libretto* della *Favorita*. « Ne vous ai-je pas — scriveva il Pillet — payé pour la *Favorite* un prime de 4000 francs bien que je vous eusse fourni moi même le sujet de la pièce et même le poëme aux trois quarts fait?..... N'avez-vous pas touché depuis la moitié des droits d'auteurs comme vous l'auriez fait pour le *Duc d'Albe*, s'il eut reussi? » (2). Che per la stessa ragione gli aveva fatto scrivere inoltre i *poëmes* del *Don Sebastiano* e del *Profeta* ed offerto di collaborare, in una nuova opera, col Donizetti, progetto che non per sua colpa era stato abbandonato.

Lo Scribe tenne duro nelle sue richieste e il direttore troncò il carteggio ed ogni trattativa amichevole con lui; il primo, insieme col Duveyrier, si decise allora di citare il Pillet avanti al tribunale di commercio di Parigi pel pagamento della penale e del residuo dell'onorario.

La data della discussione della causa fu fissata al 25 febbraio 1845; in quei giorni il Pillet, che durante otto mesi era restato sordo alle proposte di accomodamento fattegli fare dallo Scribe per mezzo di Teodoro Anne, dell'Accursi, di Achille Scribe, dello Chaix d'Est-Ange e di Leone Duval, suggerì al medesimo di far decidere la questione da alcuni arbitri (3); cosa che dapprima lo scrittore rifiutò, ma che poi fu convenuta appunto il 25 febbraio stesso (4).

---

(1) Lettera citata del 13 maggio.

(2) *Idem.*

(3) Lettera originale dello Scribe al Pillet, 6 febbraio 1845, nella Collezione Malherbe.

(4) Convenzione originale nella Coll. Malherbe.

Con questa transazione il Pillet accondiscendeva a pagare al Duveyrier i settemila e cinquecento franchi dovutigli, e a rimettere al giudizio di due arbitri (lo Chaix d'Est-Ange e Achille Scribe) le pretese avanzate da Eugenio Scribe sul residuo e sulla penale.

Gli arbitri sembra dessero ragione allo Scribe, poichè due anni dopo questi affermava; « Nous avons soutenu et gagné deux procès contre l'ancien directeur de l'Opéra, à raison du retard apporté par lui à la répresentation du *Duc d'Albe* » (1). Sicchè dal *libretto* in parola lo Scribe ricavò il non lieve compenso di undicimila e cinquecento franchi; non contento ancora, egli trovò modo, inoltre, di utilizzare più tardi il proprio lavoro cambiandogli titolo e cedendolo, come cosa nuova, a Giuseppe Verdi, che vi scrisse la musica dei *Vespri Siciliani!*...

Accennando a « due processi », il drammaturgo sembra voglia alludere a quello mosso al Pillet anche dal Donizetti. « Or sono qui pel protesto di 15.000 fr. che ho fatto all'impresario del *Duca d'Alba* » (2), diceva il nostro compositore al Dolci, scrivendogli da Parigi nell'agosto del 1845...

Recherà meraviglia al lettore come il Donizetti, dopo aver dapprima accondisceso al rinvio delle esecuzioni del *Duca d'Alba* ed essersi opposto poi alla sua andata in iscena, così sul teatro dell'*Opéra*, come su quello dell'*Opéra comique*, reputasse responsabile il Pillet dell'avvenuto e lo citasse per il pagamento della penale! Questo fatto parrebbe gettare un'ombra sulla figura morale del Donizetti; ma a scagionarlo da qualunque accusa bastano le parole del Pillet stesso intorno a quell'affare; nella lettera già citata e indirizzata alla *Gazzetta dei Tribunali,* egli diceva: « Quant à Donizetti, je m'empresse de déclarer que si, au moment où me fut intenté, à son nom, le procès qui me contraignit au paiement du dédit, sa mémoire n'eut pas déjà subi une altération que devait suivre de si près celle de sa raison, jamais il n'aurait autorisé cette instance. En jouant *Marie Stuart* à la place du *Duc d'Albe* je n'ai fait que me conformer au désir de Donizetti, et à des conventions acceptées

(1) Alborghetti e Galli, pag. 125 dei documenti.
(2) *Id.*, lettera 110.

par lui même. L'existence de ces conventions fut niée au procès, par son fondé de pouvoir; une lettre qui les contenait et qui semblait devoir être entre ses mains ne s'y trouva pas!... Je ne pouvais faire aucun appel utile à une mémoire défaillante; les arbitres se virent donc forcés de me condamner. Aujourd'hui j'ai retrouvé la preuve de la convention écrite de la main même de Donizetti. Je vais appeler par tous les moyens convenables d'un jugement qui repose sur une erreur, et si, comme j'aime à le croire, le représentant de Donizetti n'est pas moins préoccupé du soin de son honneur que de celui de ses intérêts pécuniaires, je n'aurai, sans doute, à craindre aucune fin de non recevoir tirée des moyens que reprouverait la probité » (1).

Nell'agosto appunto di quell'anno il direttore dell'Accademia tentava di venire a transazioni col maestro facendogli proporre, per mezzo dell'Áccursi, le seguenti offerte: 1° di unirsi al Donizetti per ottenere amichevolmente dallo Scribe la consegna del *libretto* del *Duca d'Alba*, con l'autorizzazione di servirsene all'estero e di far eseguire da uno scrittore di sua scelta i cambiamenti necessarî; 2° di far scrivere un libretto completo sulla musica del *Duca d'Alba* e far così eseguire l'opera immediatamente; 3° di dare esecuzione al contratto del 1843 col far scrivere al Donizetti un nuovo lavoro per l'anno seguente 1846 o pel 1847; 4° di concorrere — qualora per avere il *libretto* del *Duca d'Alba* occorresse nuovo danaro — nella somma da sborsarsi a tal uopo dal Donizetti (2).

Ma a tutto ciò opponeva un ostacolo insormontabile la malattia che già da due anni aveva colpito il compositore e che, dall'estate

(1) Il processo non risulta fosse stato iniziato. Il Pillet, del resto, verso la metà di quell'anno, abbandonò, come dissi, l'Accademia. Un processo contro il Donizetti o meglio contro i suoi rappresentanti, chè il maestro era ormai privo di ogni volontà, fu mosso, nel febbraio del 1847, dall'editore Schönenberger per la mancata consegna dello spartito del *Duca d'Alba*; ma il tribunale, considerando che la vendita della proprietà della musica non era fatta che a condizione della rappresentazione del lavoro e che la vendita stessa non s'era per tale fatto compiuta, e che di ciò non era responsabile il Donizetti, rigettò la domanda dello Schönenberger (*Gazette des tribunaux*, del 14 febbraio 1847).

(2) Minuta di mano del Pillet, nella Coll. Malherbe.

appunto del 1845, andava progredendo con inesorabile rapidità. Il Pillet dovè pagare anche al Donizetti i quindicimila franchi di penale che furono depositati nelle mani di Augusto De Coussy, curatore francese della famiglia del maestro.

Le condizioni dell'infermo si facevano intanto ogni giorno più gravi. Il Vasselli, avutane notizia dagli amici di Parigi, scriveva da Roma il 22 ottobre a Giuseppe Donizetti, a Costantinopoli, per informarlo della sventura. Il lontano fratello faceva rispondere al Vasselli dal proprio figlio Andrea (1):

Costantinopoli, 7 novembre 1845.

Il 5 corrente abbiamo ricevuto la vostra lettera del 22 ottobre, nella quale ci dite che: *Gaetano è gravemente ammalato ed avrebbe bisogno di qualcheduno della sua famiglia per assisterlo, non avendo egli a Parigi verun amico sincero ed essendo inoltre circondato da una donna francese che cerca la sua rovina.*

Vi lascio considerare in quale stato di afflizione ci ha ridotto la precitata vostra lettera. Povero Gaetano! I nostri presentimenti adunque si sono avverati! Voi vi lagnate del suo silenzio; sappiate che noi pure con Ghezzi, Dolci e tutti gli amici, siamo privi di sue lettere da moltissimo tempo. Vi dirò anzi che non siamo lontani dal credere che le nostre lettere non gli sieno state consegnate. In questo stato di cose mio padre ha pensato di farmi partire per Parigi ad onta della cattiva stagione e di una recente malattia di mia madre, della quale, però, grazie al cielo, si è felicemente rimessa.

Il viaggio è troppo lungo e faticoso perchè possa intraprenderlo lo stesso mio padre, senza parlare della cattiva stagione attuale e del suo impiego, che non potrebbe abbandonare senza un permesso ottenuto prima, permesso che certamente gli sarebbe concesso, ma dopo una perdita di tempo prezioso.....

Andrea partiva dunque per Parigi, ove, appena giunto, il 25 dicembre, s'installava presso lo zio per l'assistenza che l'affetto e il dovere gl'imponevano.

(1) Lettera comunicatami gentilmente dal sig. Giuseppe Donizetti, pronipote del maestro.

*
* *

Durante il secondo anno della malattia, Andrea Donizetti dovette allontanarsi temporaneamente, per ragioni di famiglia, da Parigi, e passando per Bergamo (si era alla fine di settembre del 1846) lasciava in custodia ad Antonio Dolci, insieme ad altri oggetti, anche la partitura del *Duca d'Alba*, contenuta in un involto suggellato. Nell'agosto dell'anno di poi Andrea Donizetti, il quale già da alcuni mesi era tornato presso lo zio, conducendo seco, da Bergamo, l'altro zio Francesco, richiedeva in restituzione al Dolci il piego contenente l'autografo (1). Infatti, in quei mesi, il Duponchel era tornato alla direzione dell'Accademia Reale di musica e, tentato dall'idea di porre in iscena il melodramma di cui, proprio egli stesso, nove anni prima, aveva scelto, d'accordo col Donizetti, il soggetto, manifestava, appunto nell'agosto del 1847, l'intenzione di « monter l'ouvrage avec tous les soins et toute la pompe qu'il demandait »; e lo Scribe, che al ricavato del *libretto* sarebbe stato lieto di aggiungere i diritti d'autore sulle rappresentazioni, si rivolgeva al De Coussy perchè autorizzasse la consegna della partitura (2).

Frattanto, sui primi di ottobre, Andrea e Francesco Donizetti, dopo aver vinto le riluttanze dell'autorità francese, la quale temeva che un viaggio lungo e non agevole riuscisse funesto al malato, giungevano — per la via di Amiens, attraversando il Belgio, valicando il San Gottardo e passando per Bellinzona e Como — a ricondurre, senza incidenti, nella città nativa l'autore di *Lucia*, ebete ed inerte...

L'Accademia Reale di musica rinnovava ad Andrea Donizetti, nello stesso mese, le domande di esecuzione del *Duca d'Alba*, assicurandolo che l'esecuzione sarebbe stata degna del lavoro, che per terminare i brani non completi e fare le prove si sarebbe scelto un rinomato compositore e che lo Scribe avrebbe, all'occorrenza, modificato

(1) Alborghetti e Galli, pag. 117-118 dei doc.
(2) *Id.*, pag. 125.

il *libretto*, per adattarlo alla cambiata compagnia di canto dell'*Opéra*, senza alterare la musica (1).

Andrea Donizetti si rivolgeva naturalmente al tribunale di Bergamo perchè decidesse; ma questo era incerto se i provvedimenti dovessero emanare da quel Giudizio distrettuale o dall'autorità giudiziaria di Vienna. Nel gennaio del 1848 l'Ambasciata austriaca a Parigi stessa veniva interessata dall'Accademia di musica per rinnovare le istanze al tribunale di Bergamo affinchè facesse « hâter la nomination d'un curateur au sieur Gaëtan Donizetti, en vue de faire obtenir à la direction de l'Académie royale de musique à Paris la prompte remise de la partition du *Duc d'Albe*, qui se trouve entre les mains de sa famille » (2).

L'Accademia, ricordando che la *Favorita* aveva prodotto sino allora ben sessantamila franchi di guadagno, temeva che, ove la partitura non fosse stata consegnata subito, non sarebbe stato possibile prevedere, a cagione degli impegni presi con altri compositori, quando l'opera avrebbe potuto essere rappresentata.

La sera dell'8 aprile moriva il Donizetti, e nel maggio l'Accademia mandava a Bergamo il maestro Luigi Dietsch per troncare gl'indugi e condurre a fine la questione. Ma il tribunale, che, prima di decidere, aveva richiesto al Dolci, come intimo del compositore, alcuni schiarimenti, non potè far altro che permettere al Dietsch di esaminare, in compagnia del Dolci stesso, la partitura, per giudicare a qual punto fosse giunto il lavoro. Da quell'esame risultò — per la prima volta — che l'opera non poteva mettersi in iscena senza che un esperto maestro la rivedesse e la completasse. In conseguenza l'Accademia di Parigi dovè rinunziare al desiderio per così lungo tempo accarezzato (3).

Lo Scribe poi, come già ho ricordato, si servì del medesimo melodramma, cambiando naturalmente il luogo dell'azione e il nome dei personaggi, ma conservando la medesima orditura, per fornire,

---

(1) *Id.*, pag. 126.

(2) *Id.*, pag. 128.

(3) Lo Scudo (*Critique et littérature musicale, première série, troisième édition*, pag. 88-89, del luglio 1848) fu certamente informato dal Dietsch, quando affermò che l'opera non era terminata.

nel 1855, a Giuseppe Verdi, anzi « imporgli », come si disse, il *libretto* dei *Vespri siciliani* (1).

Per continuare la narrazione delle vicende del manoscritto, dirò che lo spartito del *Duca d'Alba*, insieme con quello della farsa *Rita*, trovavansi, nell'ottobre del 1849, nelle mani del ragioniere Pegurri di Bergamo, scelto dalla famiglia Donizetti come arbitro della divisione ereditaria. Andati in possesso di Andrea, rimasero in custodia alcun tempo di Teodoro Ghezzi, a Napoli. Il notaio Campana di Bergamo, incaricato più tardi di sistemare definitivamente la successione, ritirò il solito piego e lo depositò di nuovo nelle mani del Pegurri.

***

Quando, nel 1875, il Municipio di Bergamo tolse dal cimitero di Valtesse le due salme del Donizetti e del Mayr e diede loro onorevole sepoltura nella basilica di S. Maria Maggiore, il comitato istituito in quella città per promuovere pubbliche feste che accompagnassero la cerimonia, pensò di far rappresentare sul teatro Riccardi l'inedito *Duca d'Alba*.

Ottenutone il consenso dai due figli di Andrea Donizetti, Giuseppe e Gaetano, residenti in Costantinopoli, una rappresentanza di quel comitato, di cui facevano parte i maestri Alessandro Nini, Giovanni Bertuletti e Bernardino Zanetti, procedè ad un nuovo esame della partitura.

Questa si componeva di quarantotto fascicoli di musica, autografi, e racchiudenti i quattro atti dello spartito. Ma si trovò che soltanto

---

(1) Ecco un importante brano di una lettera scritta dal Verdi al senatore Piroli, il 16 gennaio 1882, quando si parlava della prossima messa in iscena del *Duca d'Alba* all'Apollo: " Io non ho mai saputo che Scribe si fosse servito del *Duca d'Alba* per fare i *Vespri siciliani*; è però vero che Vasselli, il cognato di Donizetti, me ne parlò, *en passant*, quando fui a Roma pel *Ballo in maschera* nel '59, ma io non ci badai e credetti fosse un dubbio, un'idea di Vasselli. Ora capisco, e credo veramente che i *Vespri* son tratti dal *Duca d'Alba* ".

Ciò dimostra come il Verdi, andando a Parigi nel 1855, non leggesse i giornali del tempo; i quali appunto accennarono al fatto.

dell'intiero primo atto, di parte del secondo e di qualche altro brano v'erano le parti del canto e dello strumentale al completo. Di tutto il resto non si trovavano segnati che la parte vocale e gli appunti per la parte d'orchestra (1). Inoltre si temeva che qualche brano della stessa musica fosse stato utilizzato per altre opere, come, ad esempio, l'aria «*Ange si pur*» [*Spirto gentil*], che era stata trasportata nella *Favorita*.

Prevalse, quindi, per la seconda volta, l'opinione che l'opera non potesse offrirsi al pubblico; che l'esecuzione del solo primo atto non sarebbe stata consigliabile, non essendo esso che la preparazione e l'introduzione allo svolgimento del dramma, e che soltanto poteva presentarsene in un concerto al teatro qualche brano fra i migliori.

Trascorse ancora qualche anno, e in questo tempo sembra che lo spartito fosse stato offerto alla Casa Ricordi di Milano, la quale avrebbe rifiutato di acquistarlo per non esporre al pubblico un'opera incompleta con discapito dell'arte e del nome dell'autore (2).

L'autografo divenne invece, nel settembre del 1881, proprietà dell'editrice Giovanna Lucca: ed essa espresse subito l'intenzione di dare il lavoro alle scene, facendolo completare da un compositore, e prescegliendo anzi, a tal uopo, il maestro Matteo Salvi (già amico del Donizetti) (3), cui veniva affidata per tre anni la concertazione dell'opera sui teatri.

---

(1) ALBORGHETTI e GALLI, op. cit., pag. 133.

(2) *Gazzetta musicale di Milano* del 18 settembre 1881.

(3) Matteo Salvi, nato a Botta (Bergamo) nel 1816, studiò musica nell'istituto fondato in quella città dal Mayr e dal venerando maestro ebbe anzi lezioni di composizione. Fu in sèguito per due anni concertatore al teatro Riccardi. Ma il vivo suo desiderio era di portarsi in Vienna e colse l'occasione che il Donizetti recavasi in quella capitale nella primavera del 1842, per raggiungere il suo concittadino e mettersi sotto la sua guida. Il grande maestro lo assistè coi suoi consigli, lo pose a perfezionarsi sotto il maestro Secther, organista di Corte, gli procurò lezioni. A Vienna il Salvi fece rappresentare il suo primo spartito, un'opera in un atto su *libretto* di Carlo Guaita (il poeta delle *Ispirazioni viennesi* del Donizetti) col titolo *La prima donna* (29 aprile 1843) e che ebbe l'onore di essere cantato dalla Tadolini, da Lorenzo Salvi e dal Rovere (*Gazzetta musicale di Milano*, 1843, pag. 86 e 90). Sulla fine dell'anno medesimo (4 novembre) diede alla Scala di Milano la seconda opera, *Lara*, di cui si lodò l'ottima fattura, ma non l'ispi-

S'accese tosto una viva polemica sui giornali della Lombardia, promossa dall'*Eco di Bergamo*, a cui fecero eco la *Gazzetta di Bergamo*, il Filippi nella *Perseveranza*, il *Corriere della Sera*, la *Gazzetta musicale di Milano*, il *Teatro illustrato*, il *Secolo*. Polemica nella quale si giunse perfino ad avanzare il dubbio se esistessero due autografi del *Duca d'Alba* (1).

La signora Lucca, per tagliar corto a tutte le dicerie e salvare la propria responsabilità... artistica, si rivolse al Conservatorio di musica di Milano perchè nominasse una Commissione incaricata di rivedere l'autografo e decidere se l'opera fosse rappresentabile. La Commissione fu composta da Antonio Bazzini, che la presiedeva, da Cesare Dominiceti e da Amilcare Ponchielli, e il 14 ottobre, con esemplare sollecitudine, emise il suo parere con una relazione pubblicata per le stampe e che fu riprodotta integralmente anche dall'*Opinione* e dalla *Palestra musicale* di Roma (2).

Constatato in primo luogo che il manoscritto del *Duca d'Alba* era indubbiamente di mano del Donizetti, si attestava che il lavoro risultava composto nel seguente modo.

Mancante il preludio; ma nella pagina ottava del coro d'introduzione il Donizetti indicava l'idea da adoperarsi in esso ed il tono e il punto in cui doveva alzarsi il sipario. Noterò fin da ora che nello spartito stampato il pezzo risulta composto dalla marcia funebre e

---

razione. Anche *I Burgravi* comparvero a quel teatro (8 marzo 1845), ma non piacquero. *Caterina Howard* si rappresentò al teatro dell'Opera di Vienna il 10 giugno 1847. E in Vienna trascorse quasi tutto il resto di sua vita, terminata a Rieti il 18 ottobre 1887.

(1) Il Zanetti, nell'*Eco di Bergamo*, attestava di aver visto altri brani del *Duca d'Alba* all'infuori della partitura autografa conservata a Bergamo. Ma non trattavasi evidentemente che di primi abbozzi dell'opera, come quelli, ad esempio, conservati tuttora dal Malherbe nella sua collezione.

Il chiaro archivista dell'*Opéra* possiede infatti, del *Duca d'Alba*, alcuni appunti autografi della scena I dell'atto primo, della scena VII del secondo e della scena II del terzo (canto con accenni di accompagnamento) e altri fogli di minute con frammenti commisti della *Figlia del reggimento*, del *Duca d'Alba* e dell'*Adelia*. Donizetti pensava a tre opere contemporaneamente!

(2) L'*Opinione* del 18 ottobre 1881 e la *Palestra musicale di Roma* del 15 novembre.

da altro brano cantabile che si trovano ambedue al principio del finale terzo.

Il primo atto era tutto completo nel canto e nella partitura orchestrale, meno la musica delle danze (danze che nel *libretto* attuale hanno luogo durante l'allegro coro d'introduzione) e un breve brano dell'accompagno strumentale al coro *O fille du Martyr* [*Del padre tuo c'ispira*].

L'atto secondo era mancante della musica di parecchi versi di recitativi nella prima scena; nella seconda (che è tutta un recitativo tra Daniele e Amelia), nella terza e nella sesta scena: della parte strumentale mancava l'accompagno al coro *Liqueur trattresse* [*Liquor che inganna*], di cui esistevano però accenni « più che bastanti per completarlo », e al breve allegro della congiura *Nous n'avons qu'un roi* [*Non abbiam che un sol signor*].

Gli atti terzo e quarto erano privi assolutamente dello strumentale; di questo vi era accennato il solo basso e alcune entrate di strumenti. La parte vocale del terzo atto era interamente scritta, eccettuati il recitativo che precede l'aria del Duca, *Au sein de la puissance* [*Nei miei superbi gaudi*], alcune battute di chiusura dell'adagio, l'intermezzo (scena seconda) tra questo e l'allegro *Du Roi qui m'appelle* [*Mi arridon vittorie*] e la chiusa dell'accompagno orchestrale: mancavano altri recitativi alla terza scena, quello che compone l'intera quarta e quello che precede il duetto *Je venais pour braver* [*Ne volea sfidar lo sdegno*]. Nella scena terza dovevano aver luogo altre danze, la musica delle quali non era segnata (le danze della *Favorita* furono tolte appunto dal *Duca d'Alba*): del resto, così nel *libretto* come nello spartito stampato, la terza scena è oggi omessa del tutto. All'atto terzo fu aggiunto invece, dal collaboratore del Donizetti, il piccolo preludio che s'innesta col recitativo, pure di mano del Salvi, dell'aria del Duca.

Del quarto atto non era stato scritto dal Donizetti che il duetto tra Marcello e Amelia (scena II), senza il recitativo, l'arioso del Duca *Je pars* [*Addio, conquistata mia terra*] e il brano di Marcello *Con le tue labbra sfiorami*, la cui melodia soltanto era tracciata; i tre pezzi mancavano della parte orchestrale, della quale non v'era indicato che il basso.

Il preludio e l'aria *Angelo casto e bel* (che doveva supplire l'altra

già scritta dal Donizetti e trasportata, come ho detto, nella *Favorita*) furono aggiunti dopo dal Salvi; e a dire il vero non risentono nè dello stile donizettiano, nè di quello del tempo (1). Per ricostruire il coro *O rive chérie* [*Qual vaga fanciulla*] dovevano servire due pensieri musicali già scelti dal Donizetti ed annotati a margine del *libretto* manoscritto dello Scribe. Il coro *Honneur à lui* [*Onore a lui*], cantato dagli spagnuoli all'arrivo del Duca, si doveva ripetere con la stessa musica della quarta scena dell'atto primo, essendo uguale la situazione. Restava inoltre da comporre il pezzo d'assieme di chiusura dell'opera.

I tre commissari concludevano che « malgrado ciò, la gran linea tracciata dal maestro ed il ragguardevole numero dei pezzi interamente compiuti o da completarsi con lievi aggiunte, affidate *a mano sicura ed esperta*, li facevano persuasi che il *Duca d'Alba* poteva essere presentato al pubblico come lavoro indubbio di Donizetti ».

Le conclusioni della Commissione non giunsero naturalmente a persuadere tutti. E, pur tributandosi il dovuto omaggio alle chiare personalità ond'essa era composta, al giudicato stesso si opposero varie osservazioni assai fondate, tra le quali quella sostenuta dal *Teatro illustrato* e sviluppata dalla *Gazzetta musicale di Milano* (2); se, dato un semplice *basso*, si potesse esteticamente ricostruire l'accompagno strumentale di un brano vocale, come era nel pensiero dell'autore.

Volendoci astenere da ogni commento critico della delicata e spinosa questione, lasciamo al lettore di giudicare per suo conto, in base a quanto è stato esposto, se fosse stata opportuna l'idea di risuscitare un'opera alla quale non solo dovevano essere da terza mano, per quanto *sicura ed esperta*, aggiunti non pochi pezzi mancanti, ma che rimaneva priva altresì di quel lavoro di revisione e di perfezionamento che l'autore medesimo non avrebbe mancato di fare allorchè lo spartito avesse dovuto comparire al pubblico.

Aggiungiamo subito che il maestro Salvi, dopo che lo Zanardini

---

(1) Qualcuno affermò che autore del preludio fosse il Dominiceti.

(2) *Teatro illustrato* del novembre 1881 e *Gazzetta musicale* del 13 stesso mese.

ebbe tradotto il testo, si accinse con ardore al suo non facile lavoro e lo condusse ben presto a termine; ma il nome di lui si cercherebbe invano nello spartito, che qualche mese dopo uscì per le stampe, nella sua riduzione per canto e pianoforte fatta da N. Massa, e che fu dedicato ai tre maestri della Commissione (1).

*
* *

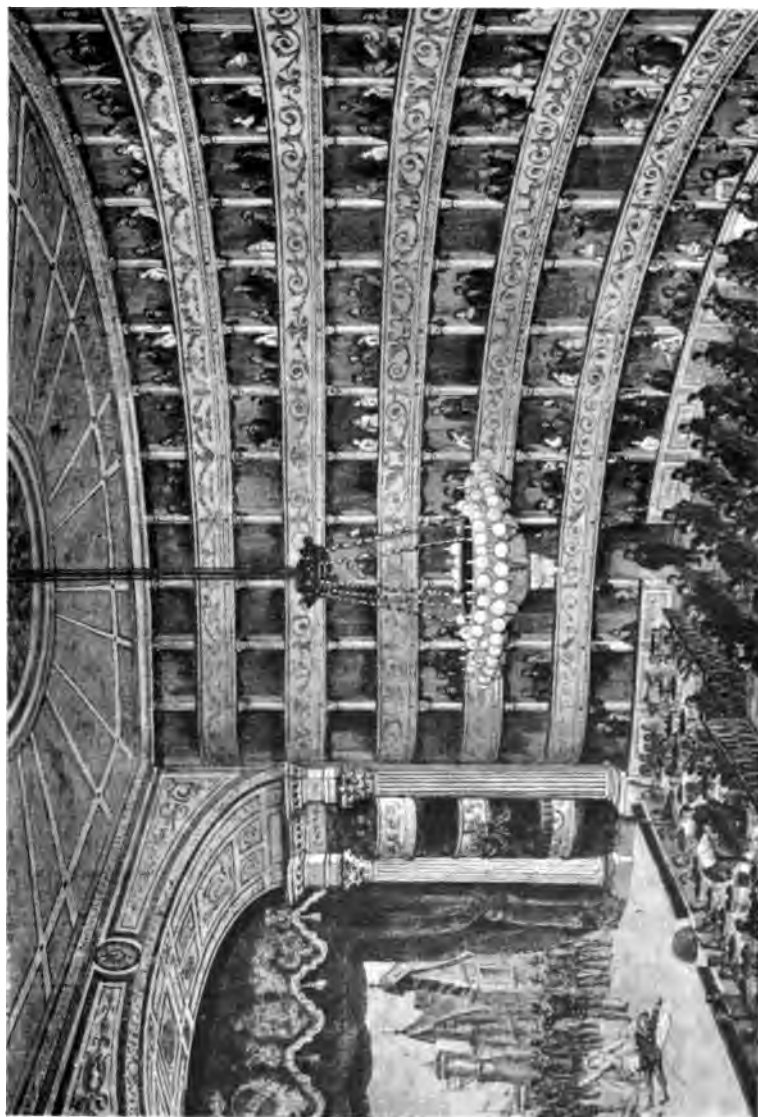
Nell'estate del 1881 il Consiglio comunale di Roma, cogliendo l'occasione che l'Apollo era rimasto privo, con la morte dello Jacovacci, del suo fedele ed antico impresario, aveva, in una prima discussione, respinta la proposta di concedere la consueta dote per la prossima stagione invernale. Gli argomenti del consigliere Vitelleschi ebbero però in sèguito la prevalenza su quelli del suo avversario Piperno, e in vista del danno che la chiusura del massimo teatro avrebbe portato agli artisti e alla cittadinanza, il consesso municipale scese a più miti determinazioni e stabilì di erogare anche per quell'anno la cospicua dotazione, nella misura però di sole centoquarantamila lire.

L'appalto dell'impresa restò affidato all'ex-artista lirico Filippo Tati, al quale incombeva la cura, pure essendo la stagione così inoltrata, di riunire una compagnia lirica che potesse corrispondere alle esigenze del massimo teatro. Tra le opere da lui promesse ne figuravano tre nuove per la città, la *Stella del Nord* del Meyerbeer, la *Regina di Saba* del Goldmark e *Giuseppe Balsamo* del romano Sangiorgi; v'era finalmente anche il nuovissimo *Duca d'Alba.*

La notizia che la primizia dell'opera donizettiana sarebbe stata riservata a Roma, si conosceva già dai primi giorni di novembre

(1) L'editrice Lucca, fregiando lo spartito coi nomi del Bazzini, del Dominiceti e del Ponchielli, diceva loro nella lettera di dedica, in data del 22 dicembre, che adempieva ad un " sacro dovere, giacchè l'autorevole e spassionato loro giudizio, aveva loro conferito su quelle pagine il titolo di una seconda e non meno legittima paternità.

Oggi l'autografo donizettiano e la proprietà dell'edizione sono passati alla Casa Ricordi, che gode anche la proprietà dello spartito in compartecipazione coi discendenti del maestro.

del 1881; vi accennava anche il marchese D'Arcais, direttore dell'*Opinione* e corrispondente della *Gazzetta musicale* di Milano; e il

Il teatro Apollo di Roma la sera del 22 marzo 1882. — Scena finale del **Duca d'Alba** (Dal *Teatro Illustrato*, n. 16 del 1882.

Teatro illustrato, dal canto suo, sussurrava che l'opera era stata acquistata dal Tati a « caro prezzo ».

Il D'Arcais, uno dei più caldi sostenitori dell'opera, ne dava, nella *Nuova Antologia* del 1° gennaio 1882, un largo riassunto. Mi limiterò quindi ad accennare allo svolgimento del melodramma nel modo più conciso.

Il primo atto ha luogo sulla piazza del palazzo comunale di Bruxelles e, in mezzo ai tripudî dei prepotenti spagnuoli, tra cui il fosco Sandoval, ci appaiono la dolente Amelia, bramosa di vendicare la morte del padre suo (il conte d'Egmont, giustiziato dagli invasori), Daniele, tutore di lei, e l'intrepido Marcello, anch'essi avversi al Duca d'Alba; il quale apprende dalla bocca di Marcello stesso quanto questo lo odii, ma non si vendica dell'affronto, con grande sorpresa dei presenti. Nell'atto secondo, che ci trasporta nella cantina del birraio Daniele, Marcello, dopo aver palesato ad Amelia il suo vivo amore per lei, raduna il popolo e prepara la congiura che dovrà scacciare gli spagnuoli da Bruxelles; ma Sandoval giunge in tempo per isvelare il complotto e per arrestare tutti i congiurati, eccettuato Marcello. Nel terzo atto il Duca d'Alba rivela a costui il grande segreto; egli è suo padre... e vorrebbe che Marcello lo riconoscesse per tale; Marcello, commosso e titubante, esita, ed allora il Duca lo fa assistere ai preparativi pel supplizio dei congiurati, tra cui è compresa Amelia, dichiarandosi pronto a perdonar loro purchè Marcello acconsenta ad amarlo; il giovane fiammingo, piuttosto che vedere uccidere la sua diletta, si piega alla fine, ma perde l'affetto di Amelia, che lo vitupera, reputandolo traditore.

Nel primo quadro del quarto atto Marcello tenta di scolparsi dalla infamante accusa e di riacquistare l'amore della fanciulla; ma agli inviti di lei di spegnere il tiranno, è costretto a rivelarle che il Duca è suo padre; ormai un abisso separa Amelia dal figlio di chi le fece trucidare il genitore. Nell'ultimo quadro si assiste alla partenza del Duca, che lascia le Fiandre destinato dal suo re a nuove conquiste. Amelia si avvicina a lui per ucciderlo, ma il pugnale ferisce mortalmente Marcello, frappostosi rapidamente per salvare il padre e che ha il conforto di morire assistito da colei che tanto aveva amato.

***

La stagione di carnevale al teatro Apollo, che si inaugurò nella consueta sera del 26 dicembre con la *Stella del Nord*, ebbe prin-

cipio poco felicemente, chè il pubblico non trovò di suo gradimento gli artisti cui era affidata l'opera del Meyerbeer. A questa seguirono tosto l'*Ebrea* e la *Traviata*, ma l'esecuzione di quest'ultima, benchè tra gli interpreti vi fosse qualche eletto artista, lasciò del pari a desiderare, e soltanto lo spartito dell'Halévy — cantato dai medesimi che dovevano poscia eseguire il *Duca d'Alba*, e cioè la Bruschi-Chiatti, nuova per Roma, il tenore Capponi e il basso Silvestri — fu accettato con piacere; tanto che le sue rappresentazioni si protrassero fino al 12 marzo, sera in cui comparve la *Regina di Saba*. Il Goldmark era presente alla riproduzione del suo lavoro, e questo, ravvivato dalla esecuzione fattane dal Barbaccini e dalla Bruschi-Chiatti medesima, ebbe, come nelle altre città d'Italia, caldissimo successo.

GIULIANO GAYARRE
(Dal *Teatro Illustrato*, n. 27 del 1883).

Dieci giorni dopo, la sera del 22 marzo, andava in iscena il *Duca d'Alba* (1).

Il Salvi era giunto in Roma fin dall'Epifania e verso la metà di gennaio aveva incominciato le prove con gli artisti cui accennai, più il Gilardoni. Il tenore Capponi, però, il 13 febbraio restituiva la parte e, adducendo una forte indisposizione di voce, dichiarava di non poterla più assumere (2). Occorreva, per la parte di Marcello, la più importante dello spartito, un tenore che alla dolcezza del canto sentimentale unisse eccezio-

(1) " IL DUCA D'ALBA | *Opera in quattro atti* | *parole di* | *Eugenio Scribe* | *Musica del maestro* | *G. Donizetti* | *Versione ritmica di A. Zanardini* | *da rappresentarsi* | *al R. Teatro Apollo di Roma* | *Stagione di Quaresima 1882* || Milano | Stabilimento musicale Ditta F. Lucca | 12-81 " (di pag. 61).

(2) Vedi lettere del Tati e del Capponi sull'*Opinione*, nn. 47 e 49.

nale forza e vigorìa di voce negli accenti drammatici; niuno più adatto, quindi, di Giuliano Gayarre, che nutriva una speciale predilezione per le opere donizettiane (1). Messe da parte le economie — come diceva il buon D'Arcais — si scritturò, il 25 febbraio, il grandissimo tenore spagnuolo.

La storia delle rappresentazioni del *Duca d'Alba* in Roma è storia di appena un quarto di secolo, e i numerosi giornali del tempo, l'*Opinione*, il *Popolo Romano*, la *Gazzetta d'Italia*, la *Capitale*, la *Libertà*, la *Voce della verità*, il *Capitan Fracassa*, il *Fanfulla*, il *Bersagliere*, la *Palestra musicale*, abbondano di descrizioni.

È inutile ricordare del pari quale curiosità vi fosse per lo spartito, curiosità acuita dalle circostanze che ne avevano accompagnata l'esumazione.

Malgrado i prezzi elevati, simili a quelli della prima rappresentazione dell'*Aida*, avvenuta sul medesimo teatro (2), l'Apollo era gremito da cima a fondo. Nei palchi l'aristocrazia, a cominciare dalla regina Margherita; in platea i più noti maestri — compresivi il Ponchielli, il Bazzini, il Dominiceti — editori, impresarî, corrispondenti di giornali (il Filippi della *Perseveranza* era assente perchè malato).

(1) Giuliano Gayarre, nato a Roncal (Pamplona) verso il 1845, aveva esordito nel 1868 a Varese con l'*Elisir d'amore*. A lui spettava anche il vanto di aver richiamato in vita l'*Anna Bolena*.

Dopo aver cantato in altri teatri dell'alta Italia, in Russia e in Vienna, si recò in Roma, scritturato dallo Jacovacci per l'autunno del 1871 all'Apollo. Le opere da lui eseguite furono la *Traviata* (ottobre), il *Guarany* e i *Promessi sposi* del Petrella (novembre). Ma, nella *Traviata* specialmente, non lasciò troppa buona impressione di sè. Parlando di lui, in una corrispondenza alla *Gazzetta musicale di Milano*, il D'Arcais affermava: " Gayarre è un artista di scene di second' ordine e se vuol percorrere una brillante carriera gli conviene consacrare ancora un po' di tempo allo studio ".

Un grande successo l'ebbe però nell'anno seguente sul medesimo teatro, aprendo la stagione di carnevale del 1872-73 con l'*Africana*.

Le ultime opere che egli cantò in Roma furono la *Lucrezia Borgia* e la *Favorita*, dal 3 al 26 aprile 1888, al teatro Argentina.

Due anni dopo, il 2 gennaio 1890, il celebrato tenore moriva quasi improvvisamente a Madrid per congestione polmonare.

(2) L'*Aida* fu data all'Apollo nel febbraio 1875. Le poltrone costavano trenta lire, le sedie dieci lire, i posti in piedi sei lire.

Le parti dei personaggi erano così distribuite: il Gayarre (*Marcello*), la Bruschi-Chiatti (*Amelia*), il Giraldoni (*Duca*), il basso Silvestri (*Daniele*), l'Igalmer (*Sandoval*), il Paroli (*Carlo*), il Sartori (*Taverniere*). Marino Mancinelli dirigeva l'orchestra; Vincenzo Molaioli il coro; il Santinelli la banda; il Canori era il direttore di scena. Luigi e Alessandro Bazzani e Augusto Cicognani avevano dipinto le scene.

L'accoglienza fu, sino dalla prima sera, assai lusinghiera. Nel primo atto si applaudirono la marcia, l'aria del soprano, il bel terzetto, di cui si volle la replica, il duetto tra tenore e baritono; nel secondo il coro dei birrai, la romanza di Amelia, che fu notato ricordare una frase della *Lucrezia Borgia*, e il grazioso terzettino della ronda. Il terzo atto fu meno gradito; ebbero applausi l'aria del baritono (presa dal *Paria*) e la prima parte del duetto tra Marcello e il Duca. Al quarto atto si volle il *bis* della romanza del Salvi, *Angelo casto e bel.*

Il Gayarre fece strabiliare il pubblico col calore e con l'efficacia dell'interpretazione e sopratutto con la potenza della sua voce, docilmente attenuata, sino a divenire un soave sospiro, nell'ultima sua romanza. In nessun'altra opera egli avrebbe avuto maggior campo di porre in luce tutto il suo valore. Si disse che egli avrebbe voluto avere quasi il monopolio di quella parte e fare col *Duca d'Alba* un giro nei principali teatri d'Europa e che, quando apprese come altri tenori avessero avuto l'incarico di cantarla, non ne volesse più sapere, vaticinando che l'opera, in tal modo, non sarebbe vissuta a lungo (1).

Anche a Leone Giraldoni, il nestore dei baritoni del tempo, era adatta assai la parte del Duca. L'avvenente Bruschi-Chiatti, dalla voce squillante e fresca, aveva un eletto e appassionato modo di porgere. Essi ed il basso Silvestri portarono il loro valido contributo al successo dell'opera; la quale ebbe, in generale, un'ottima esecuzione, di cui furono ammirati i « magnifici » cori (i coristi erano

---

(1) Cfr. l'articolo necrologico scritto sul Gayarre dal D'Arcais nella *Illustrazione italiana* del 1890 (pag. 22). Immaginava lo scrittore sardo di dover, dopo pochi mesi, seguire nella tomba il grande tenore?

stati scelti da una Commissione) e l'orchestra, diretta con grande sicurezza dal Mancinelli.

Lo spartito si ripetè il 25, il 26 ed il 29 marzo; il 1° di aprile ne fu la quinta ed ultima rappresentazione. Dopo due giorni la stagione si chiudeva con l'*Ebrea*.

Il *Duca d'Alba* fu riprodotto nel seguente mese di aprile al San Carlo di Napoli, affidato allo Stagno, al baritono Caldani-Athos e alla Giovannoni; ma l'accoglienza fattagli non eguagliò quella di Roma. I giornali non risparmiarono le critiche e taluno si espresse anzi con frasi addirittura sconvenienti alla memoria dell'autore.

Nell'agosto seguente comparve sul teatro Riccardi di Bergamo, cantato dal tenore Figuer, dal Giraldoni e dalla Riccetti, e i critici milanesi che si recarono ad udirlo lo reputarono generalmente un lavoro che sarebbe durato a lungo sulle scene... Ma la profezia non si avverò, chè l'ultima riproduzione ne fu data a Torino nel febbraio del 1886, col tenore De Negri, con la Voenna e col baritono Lhérie, sotto la direzione del Bolzoni.

***

Siamo giunti al termine del nostro còmpito.

Vedemmo come, della ricca produzione donizettiana, o meglio delle sessantacinque sue opere teatrali ne fossero rappresentate in Roma appena una metà, ed a riepilogarle ne diamo qui di sèguito l'elenco.

Ma gli spartiti che non comparvero sui teatri romani, tra i quali sei farse, non possono reputarsi fra i migliori del Donizetti; ebbero quasi tutti effimera vita e di molti di essi fu, dall'autore medesimo, utilizzata la musica per altri lavori.

Roma, come dicemmo sin dal principio, occupa, nella biografia del grande bergamasco, un posto principale: nello stesso modo che, lui vivente, occupava un posto eletto nel suo cuore... Sarebbe difficile, è vero, dimostrare che questa città abbia esercitato la propria influenza sul raffinamento del suo gusto estetico, e ciò per le condizioni in cui si trovavano specialmente le masse esecutrici e per il gusto del pubblico d'allora, così tenace alle vecchie tradizioni. Non si deve dimenticare però che Roma, facendo trionfale accoglienza alla *Zoraide di Granata*, toglieva dall'oscurità il giovane artista e gli apriva le

porte dei teatri napoletani. E Roma, altera di aver, per prima, intravisto nel compositore una futura gloria d'Italia, amò sempre, con sincera ammirazione, colui che, attraverso le ignorate lotte del campo teatrale, serbò intatti il più elevato concetto dell'arte e l'onestà del suo animo buono e leale.

ALBERTO CAMETTI.

PROSPETTO DELLE OPERE DI GAETANO DONIZETTI

RAPPRESENTATE IN ROMA.

NB. Le opere contraddistinte da un * furono espressamente scritte per i teatri romani.

1	1822	28 gennaio	Argentina	*_Zoraide di Granata._
—	1824	7 gennaio	Id.	*_Zoraide di Granata_ (modificata).
2	1824	4 febbraio	Valle	*_L'aio nell'imbarazzo._
3	1827	7 gennaio	Id.	*_Olivo e Pasquale._
4	1828	11 giugno	Id.	_Il Borgomastro di Saardam o i due Pietri_ (per una sola sera).
5	1829	10 ottobre	Id.	_La regina di Golconda._
—	1830	3 aprile	Acc. Fil. rom.	_L'Esule di Roma._ Cfr. 1832.
6	1831	24 settembre	Valle	_I pazzi per progetto_ (per una sola sera).
7	1832	4 febbraio	Id.	_Gli esiliati in Siberia, ossia Otto mesi in due ore._
8	1832	20 ottobre	Id.	_L'Esule di Roma._ Cfr. 1830.
9	1833	2 gennaio	Apollo	_Anna Bolena._
10	1833	2 gennaio	Valle	*_Il furioso nell'isola di S. Domingo._
11	1833	9 settembre	Id.	*_Torquato Tasso._
12	1834	5 aprile	Id.	_L'elisir d'amore._
13	1834	31 dicembre	Apollo	_Parisina._
14	1836	28 aprile	Valle	_Gemma di Vergy._
15	1836	14 novembre	Id.	_Lucia di Lammermoor._
16	1836	26 dicembre	Apollo	_Belisario._
—	1837	4 aprile	Acc. Fil. rom.	_Marino Faliero._ Cfr. 1838.
17	1838	20 gennaio	Apollo	_Roberto Devereux._
18	1838	19 maggio	Argentina	_Pia de' Tolomei._
—	1838	11 dicembre	Acc. Fil. rom.	_Lucrezia Borgia._ Cfr. 1841.
19	1838	26 dicembre	Apollo	_Marino Faliero._ Cfr. 1837.
20	1839	17 dicembre	Palazzo Torlonia	_Il campanello_ (recita privata).
21	1840	17 febbraio	Alibert	_Betly_ (per una sera soltanto).
22	1841	11 febbraio	Apollo	*_Adelia._
23	1841	3 ottobre	Valle	_Maria de Rudenz._
24	1841	26 dicembre	Apollo	_Elisa da Fosco_ (Lucrezia Borgia). Cfr. 1838.
25	1842	5 novembre	Valle	_Linda di Chamounix._
26	1843	26 dicembre	Id.	_Don Pasquale._
27	1846	9 gennaio	Id.	_La figlia del reggimento._
28	1846	26 dicembre	Apollo	_Il Conte di Chalais_ (Maria di Rohan).
29	1849	26 dicembre	Id.	_Poliuto._
30	1852	10 gennaio	Id.	_Maria Padilla._
—	1860	24 marzo	Acc. Fil. rom.	_Don Sebastiano._ Cfr. 1869.
31	1860	29 settembre	Apollo	_Daila_ (La Favorita).
32	1869	19 ottobre	Argentina	_Don Sebastiano._ Cfr. 1860.
33	1882	22 marzo	Apollo	_Il Duca d'Alba._

Baldassare Galuppi.

Note bio-bibliografiche.

(Cont., vedi vol. XIII, fasc. 4°, pag. 676, anno 1906).

60. **Il mondo alla roversa** o sia **le donne che comandano**, opera bernesca in 3 atti, poesia di Carlo Goldoni (1). — Venezia, teatro Tron a S. Cassiano, autunno 1750 (*Drammaturgia*, col. 901).

Rinaldino, Angela Conti, detta la *Taccarini*.
Cintia, Serafina Penni.
Giacinto, Girolamo Piano.
Tullia, Agata Sani.
Aurora, Annunziata Manzi.
Graziosino, Giovanni Leonardi.
Ferramonte, Anastasio Massa.

Libretto al Museo Civico Correr.

Partitura ms. ai Conservatorî di Parigi e Bruxelles.

Repliche: Milano, teatro Ducale, primavera 1751; Torino, teatro Carignano, 1752; Venezia, teatro di S. Samuele, carnevale 1753; Cittadella, teatro di Porta Bassanese, autunno 1753; Dresda, teatro del Conte di Brühl, 25 giugno 1754; Amburgo, Theater beim Dragonerstall, 22 novembre 1754; Modena, teatro Rangoni, terza opera del carnevale 1756; Bologna, teatro Formagliari, 1756; Bassano, carnevale 1757; Monaco, teatro di Corte, 1758; Dresda, Zwingertheater, 1768 (libretto con testo italiano e tedesco: la traduzione è intitolata *Die verkehrte Welt*).

« Favourite songs » di quest'opera si trovano nella raccolta pubblicata a Londra dal Walsh col titolo *Le delisie dell'opere*, volume 14°.

Una riduzione per canto e piano venne pubblicata nel 1758 a Lipsia, dal Breitkopf.

Il *Mondo alla roversa* è conosciuto anche sotto il titolo *Il regno delle donne*.

---

(1) Con questo son sette i drammi giocosi di Goldoni che Galuppi in meno di due anni ha più o meno interamente rivestito di musica. Di tali produzioni invano cercherebbonsi notizie nelle *Memorie* del sommo commediografo. Egli non vi annetteva la minima importanza, stretto com'era da mille pastoie nello scriverli: e quattro soli giorni bastavangli per compiere un libretto buffo.

61. **Aqua e rupe Horeb**, oratorio in 9 scene, poesia anonima. — Venezia, Pio Ospitale de' Mendicanti, 1750.

Interlocutores.

Moyses . . . . Beatrix Fabris.
Aaron, Summus Sacerdos . . . . Justina Garganega.
Maria, Soror Moysis . . . . Joanna Cedroni
Abidam } Principes Tribuum Israel . . . . . { Angela Cristinelli.
Eliab } { Sophia Sopradaci.

Libretto nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Quest'oratorio è qualificato nel libretto per « Carmina praecinenda psalmo *Miserere* ».

62. **La mascherata**, opera comica in 3 atti, poesia di Carlo Goldoni. — Venezia, teatro Tron di S. Cassiano, carnevale 1751 (*Drammaturgia*, col. 898).

Silvio, Angela Conti, detta la *Taccarini*.
Lucrezia, Serafina Penni.
Beltrame, Girolamo Piano.
Aurelia, Agata Sani.
Vittoria, Annunziata Manzi.
Menichino, Giovanni Leonardi.
Leandro, Anastasio Massa.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia; al Museo Civico Correr, e nella Collezione Schatz.

La dedica a Carlo Filippo Cottone Principe di Castel Novo, in data dei 24 dicembre 1750, è sottoscritta da Goldoni. Del compositore non è fatto cenno nel libretto. Secondo il GROPPO, la musica sarebbe di Cocchi; il MUSATTI (p. 27, n. 41) la dice invece di Galuppi e Gioacchino Cocchi. Il GERBER (*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* ... Erster Theil A-D. Leipzig, bey A. Kühnel, 1812 — col. 752) attribuisce l'opera a Cocchi; e di questo compositore trovasi ricordata una partitura ms. della *Mascherata* a p. 706 del *Catalogo delle pubblicazioni del R. Stabilimento Ricordi* (Milano, 1875).

63. **Antigona**, opera seria in 3 atti, poesia di Gaetano Roccaforte. — Roma, teatro delle Dame, sabato 9 gennaio 1751, per prima opera della stagione di carnevale (*Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 5226. *In data delli* 16. *Gennaro* 1751).

Antigona, Lorenzo Ghirardi.
Creonte, Gaetano Pompeo Basteris.
Euristeo, Casimiro Venturini.
Ermione, Giuseppe Belli.
Learco, Giuseppe Quaglia.
Alceste, Francesco Luchetti.

Libretto alla Bibl. Vittorio Emanuele ed alla Bibl. della R. Accademia di S. Cecilia; alla Bibl. del Liceo Musicale di Bologna, ed alla Bibl. del Cons. di Bruxelles.

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Bruxelles; arie al Conservatorio di Bruxelles.

Repliche: Vicenza, teatro delle Grazie, carnevale 1753; Mannheim, teatro di Corte, 17 gennaio 1753; Pesaro, teatro del Sole, carnevale 1753; Venezia, teatro di S. Moisè, autunno 1754; Napoli, teatro di San Carlo, estate 1755, col titolo: *Antigona in Tebe*; Verona, teatro dell'Accademia Filarmonica, carnevale 1758 (1).

Nell'aprile 1757 al King's Theatre di Londra diedesi l'opera *Euristeo* di Galuppi, che potrebbe esser una replica della presente. Il Wotquenne, num. 69, registra l'*Euristeo* come opera a sè, dicendola scritta sul testo di Apostolo Zeno. Secondo il Payan trattasi invece d'un « pasticcio » con musica di Galuppi e d'altri.

Nel maggio 1760 al King's Theatre di Londra si diede un pasticcio, *Antigona*, musica di Galuppi, Conforto, Cocchi, ecc. Ne furon pubblicati i « favourite songs » dal Walsh.

64. **Dario**, opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Giovanni Baldanza. — Torino, teatro Regio, seconda opera della stagione di carnevale 1751.

Statira, Domenica Casarini.
Parisatide, Agata Colizzi.
Serse, Domenico Panzacchi.
Dario, Filippo Elisi.
Arbace, Emanuele Cornaggia.
Astiage, Nicola Peretti.

Libretto alla Biblioteca Civica di Torino e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

La poesia è attribuita ad Apostolo Zeno nella *Serie degli spettacoli rappresentati al Teatro Regio di Torino dal 1688 al presente..... compilata per cura di* Paolo Breggi. Torino, Tipografia G. Derossi ..... 1872 — p. 18. Lo stesso ripete il Sacerdote (2), seguìto ancor da parecchi altri; ma non trattasi affatto dell'*Artaserse* o d'un qualsiasi altro lavoro dello Zeno. Il dramma del quale si valse Galuppi altro non è che il *Dario*, già musicato da Giuseppe Scarlatti per Roma, teatro di Torre Argentina, carnevale 1741. Nell'edizione romana del *Dario* (3) la poesia è detta di « *Lermano Cinosurio Pastore Arcade* detto fra gli *Ereini* [di Palermo] *Zenodoto Abelio* Fondatore ». Il secondo di questi nomi accademici permette

(1) Probabilmente l'*Antigona* si replicò anche al nuovo teatro di Spoleto per seconda opera dell'autunno 1751: cfr. *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 5325. *In data delli* 4. *Settembre* 1751.

(2) *Teatro Regio di Torino. Cronologia degli spettacoli rappresentati dal 1662 al 1890, corredata da brevi cenni storici intorno al teatro dall'avvocato* Giacomo Sacerdote. Torino, Tipografia L. Roux e C., 1892 — p. 60.

(3) Esemplare alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

di identificare l'autore pel poeta palermitano Giovanni Baldanza (1708-1789) (1).

65. **Gerusalemme convertita**, componimento sacro a 4 voci in 2 parti, poesia di Apostolo Zeno. — Roma, Oratorio di S. Filippo Neri in Chiesa Nuova, domenica 4 aprile 1751?

Nel *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 5262. *In data delli* 10. *Aprile* 1751 è ricordata la recita d'un componimento sacro a 4 voci dal titolo *Gerusalemme convertita*: ma non è indicato nè il poeta nè il compositore. È certo però che di Zeno e Galuppi era l'omonimo componimento eseguito nello stesso Oratorio la Domenica delle Palme 26 marzo 1752 — cfr. *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 5415. *In data delli* 1. *Aprile* 1752.

Una replica ebbe luogo a Castel San Pietro nel 1756.

L'azione sacra dello Zeno era stata musicata in origine da Antonio Caldara nel 1733 per Vienna.

66. **Lucio Papirio**, opera seria in 3 atti, poesia di Apostolo Zeno. — Reggio, teatro del Pubblico, fiera 1751.

Lucio Papirio, Ottavio Albuzio.
Marco Fabio, Gaetano Ottani.
Papiria, Caterina Aschieri.
Rutilia, Livia Segantini.
Quinto Fabio, Gioacchino Conti, detto *Gizziello.*
Cominio, Angiola Conti, detta la *Taccarina.*
Servilio, Nicolao Peretti.

Libretto alla R. Biblioteca Estense di Modena (2), ed alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Il WOTQUENNE (n. 49) attribuisce la poesia ad Antonio Salvi, il che è erroneo. Lo stesso autore indica la prima rappresentazione come avvenuta il sabato 1° maggio.

Quest'opera è ricordata anche nel *Catalogo descrittivo degli auto-*

(1) Cfr. *Prospetto della storia letteraria di Sicilia nel secolo decimottavo dell'abate* DOMENICO SCINÀ *regio storiografo.* Volume I. In Palermo, presso Lorenzo Dato, 1824 — a p. 235; *Bibliografia sicola sistematica o apparato metodico alla storia letteraria della Sicilia di* ALESSIO NARBONE *della Compagnia di Gesù...* Volume quarto. Palermo, Stabilimento tipografico-librario dei Fratelli Pedone Lauriel, 1855 — a p. 182; e *Bibliografia siciliana ovvero gran dizionario bibliografico delle opere edite e inedite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano stampate in Sicilia e fuori... per* GIUSEPPE M. MIRA... Volume primo. A. L. Palermo, Ufficio Tipografico diretto da G. B. Gaudiano..., 1875 — a p. 67-68.

(2) Gentile comunicazione del cav. A. G. Spinelli.

grafi e ritratti di musicisti lasciati alla Reale Accademia Filarmonica di Bologna dall'Abb. Dott. Masseangelo Masseangeli, compilato a cura degli Accademici prof. cav. FEDERICO PARISINI *e maestro* ERNESTO COLOMBANI. Bologna, Regia Tipografia, 1896 — p. 128.

67. **Artaserse**, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. — Padova, Nuovo Teatro della Nobiltà (inaugurazione), venerdì 11 giugno 1751, per la fiera del Santo.

Artaserse, Giuseppe Poma.
Mandane, Regina Valentini-Mingotti.
Artabano, Antonio Raaff.
Arbace, Gioacchino Conti, detto *Gizziello*.
Semira, Teresa Mazzoli.
Megabise, Marianna Maggini.

Libretto alla Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles.

L'opera ebbe molto successo e fece le spese di tutta la stagione del *Santo*, la quale d'altronde era allora brevissima in forza di un decreto del Consiglio dei Dieci che stabiliva le recite dell'opera di Padova dovessero terminare non più tardi del 4 luglio. Per l'*Artaserse* Galuppi ebbe 2200 lire venete, ossia 1155 lire italiane all'incirca (1): e questo prova che la musica era stata composta appositamente. Galuppi musicò dunque due volte l'*Artaserse* (per la prima volta veggasi al n. 48).

Repliche: Venezia, dagli Accademici Dilettanti, carnevale 1754; Vicenza, teatro delle Grazie, agosto 1756; Lucca, estate 1757; Venezia, teatro di S. Benedetto, carnevale 1761.

68. **Le virtuose ridicole**, opera giocosa in 3 atti, poesia (anonima) di Carlo Goldoni. — Venezia, teatro di S. Samuele, carnevale 1752 (gennaio).

Afrodisia, Caterina Zipoli.
Melibea, Serafina Penni.
Pegasino, Gio. Filippo Delicati.
Armonica, Cecilia Maublanc.
Erideno, Salvator Consorti.
Gazzetta, Giovanni Leonardi.
Ser Saccente, Bartolomeo Cherubini (2).

Libretto al Museo Civico Correr; nella Collezione Schatz e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

---

(1) *Spettacoli melodrammatici e coreografici rappresentati in Padova nei Teatri Obizzi, Nuovo e del Prato della Valle dal 1751 al 1892.* Compilazione di *A. Pallerotti* [A. PITTARELLO]. Padova, Stabilimento Prosperini, 1892 — p. 5-6.

(2) Bartolomeo Cherubini fiorentino, fu padre al celebre compositore Luigi. In qualità di buffo calcò le scene dal 1743 al 1763; in seguito fu addetto al teatro di via della Pergola in Firenze, disimpegnandovi successivamente le funzioni di direttore dei coristi (1779, 1781), maestro al secondo cembalo (1782-1787), e maestro al primo cembalo (1788). Fu pure maestro di canto, ed ebbe tra i suoi allievi Giovanni Gelati, Vincenzo Niccolini e Michele Ceccherini. Dopo il 1791 non trovansi più notizie sul suo conto.

Il nome del compositore non figura nel libretto.

Repliche: Trieste, teatro di S. Pietro, carnevale 1753; Modena, teatro Rangoni, prima opera del carnevale 1756.

69. **Didone abbandonata,** opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. — Madrid, teatro del Buen Retiro, sabato 23 settembre 1752.

Esecutori: Caterina Regina Mingotti — Teresa Castellini — Elisabetta Uttini — Giovanni Manzoli — Domenico Panzacchi — Francesco Giovannini.

Frammenti della partitura autografa al Conservatorio di Bruxelles; partitura ms. al Real Collegio di Musica di Napoli, e nell'Archivio Ricordi, Milano (col titolo *Didone*) (1).

« Madrid 11. *Ottobre*. È riuscita sì bene la rappresentazione dell'Opera della *Didone abbandonata*, composta dal celebre Poeta Pietro Metastasio, e posta in musica dal famoso Baldassar Galupi (*sic*), detto Buranello, fattasi nel Regio teatro in occasione dell'anniversario natalizio del nostro Monarca, festeggiatosi li 23. dello scorso, che non si può bastantemente descrivere senza essere veduta ». *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 5516. *In data delli* 24. *Novemb.* 1752.

Repliche: Firenze, teatro in via della Pergola, carnevale 1753; Venezia, teatro di San Benedetto, carnevale 1765; Pietroburgo, teatro di Corte, 20 maggio 1766.

A proposito della replica di Pietroburgo, è notissimo l'aneddoto della tabacchiera della regina di Cartagine, che è riportato in quasi tutte le biografie di Galuppi. Si sa peraltro che generalmente gli aneddoti *storici* non sono in realtà che *ben trovati*: ed il presente si racconta anche come relativo alla *Didone* di Traetta (2).

70. **La calamita de' cuori,** opera giocosa in 3 atti, poesia (anonima) di Carlo Goldoni. — Venezia, teatro nuovo di S. Samuele, carnevale 1753 (Wiel, n. 557).

---

(1) L'Eitner (*Quellen-Lexikon*, IV, 139) ricorda come esistenti al Conservatorio di Milano (Fondo Noseda) *15* pezzi della *Didone*. Però, secondo l'indice dell'Archivio Noseda, 2 sole arie sonovi di detta opera: i rimanenti pezzi appartengono ad opere dello stesso maestro, non nominate.

(2) *Memorie dei compositori di musica del Regno di Napoli raccolte dal Marchese di* Villarosa. Napoli, dalla Stamperia Reale, 1840 — p. 218.

Armidoro, Francesco Rolfi.	*Bellarosa*, Serafina Penni.
Albina, Clementina Spagnuoli.	*Belinda*, Agata Ricci.
Giacinto, Filippo Laschi.	*Saracca*, Giovanni Leonardi.

Pignone, Nicola Petri.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia, al Museo Civico Correr, e nella Collezione Schatz.

Partitura ms. alla Biblioteca Palatina di Vienna ed al Conservatorio di Parigi; arie al Conservatorio di Bruxelles.

Nel libretto non si fa cenno dell'autore della musica; la dedica alle Dame veneziane è in data dei 26 dicembre 1752.

Repliche: Brescia, teatro dell'Accademia degli Erranti, fiera d'agosto 1753; Dresda, teatro del Conte di Brühl, 18 luglio 1754; Amburgo, Theater beim Dragonerstall, 13 novembre 1754; Bologna, teatro Formagliari, carnevale 1755 (musica di G. e " altri celebri maestri napolitani "); Roma, teatro Capranica, carnevale 1757 (dedica in data 29 gennaio), ridotta a farsetta a 4 voci in 2 parti; Bologna, Pubblico teatro della Sala, carnevale 1759, ridotta ad intermezzo a *due* soli personaggi e in 2 parti, col titolo: *Gli quattro amanti in un amante solo* (1); Genova, teatro del Falcone, primavera 1759; Modena, teatro Rangoni, prima opera del carnevale 1760; Londra, King's Theatre, febbraio 1763, colla celebre De Amicis; Crema, carnevale 1765; Lisbona, teatro della Rua dos Condes, 1766; Reggio, teatro del Pubblico, fiera 1768, e Modena, teatro Rangoni, 28 maggio 1768, col titolo: *La straniera riconosciuta*; Aranjuez, primavera 1769.

Il Riemann, p. 59, trasforma la *Calamita* in *Calamità*, e poi traduce: *Das Leid der Herzen!* Secondo lo stesso il libretto sarebbe di « Gamorra » (evidente storpiatura di « Gamerra », che lo modificò in occasione che il dramma si diede a Vienna, con musica nuova di Salieri).

I « favourite songs » furon pubblicati in partitura a Londra dal Walsh, nel volume 10° delle *Delizie dell'opere.*

71. **I bagni d'Abano**, opera giocosa in 3 atti, poesia (anonima) di Carlo Goldoni. — Venezia, teatro nuovo di S. Samuele, carnevale 1753 (2) Musica di G. e Bertoni (Wiel, n. 556).

---

(1) Il Ricci (*I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*... Bologna, Successori Monti Editori, 1888 — p. 476) non fa cenno del compositore, e ricorda l'intermezzo col titolo *Le donne scaltre* o siano *gli amanti delusi* o pure *li quattro amanti in un amante solo* (dal *Diario* di Dom. Maria Galeati, ms. della Biblioteca Comunale di Bologna).

(2) Il Wotquenne, n. 56, indica il 10 febbraio quale giorno della prima rappresentazione: ma tale data si riferisce soltanto alla dedica contenuta nel libretto.

Riccardo, Francesco Rolfi.
Violante, Clementina Spagnuoli, romana.
Luciano, Filippo Laschi.
Rosina, Serafina Penni.
Lisetta, Agata Ricci.
Pirotto, Giovanni Leonardi.
Monsieur La Flour, Teresa Alberis.
Marubio, Nicola Petri.

Libretto al Museo Civico Correr, e nella Collezione Schatz.

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Berlino.

Nel libretto non è fatto alcun cenno degli autori della musica.

72. **Sofonisba**, opera seria in 3 atti, poesia di Gaetano Roccaforte. — Roma. teatro delle Dame, febbraio 1753, per seconda opera della stagione di carnevale (1).

Sofonisba, Lorenzo Gherardi.
Siface, Venturino Rocchetti.
Publio, Litterio Ferrari.
Massinissa, Giacomo Veroli.
Zomiri, Antonio Mazziotti.
Asbite, Pietro Paolo Pompilio.
Tassile, Giuseppe Guspeldi.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia ed alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Secondo il Fétis (III, 368), la celebre Caterina Gabrielli avrebbe debuttato, a 17 anni, nel *1747* a Lucca, cantando nella *Sofonisba* di Galuppi. Dal canto suo Goldoni (*Memorie*, I, capitolo L, p. 368) narra d'aver assistito a tale debutto, che sarebbe avvenuto nel mese di maggio: colla Gabrielli cantava pure Gaetano Guadagni.

Ora tuttociò è affatto erroneo, come risulta provato esaurientemente nella *Gazzetta Musicale di Milano* del 1891, N. 6, p. 101-102. Sino a prova contraria deve ritenersi che la Gabrielli abbia debuttato a Venezia, teatro di S. Moisè, l'autunno 1754, nell'*Antigona* di Galuppi (2). È un fatto che prima dell'autunno 1754 mancano assolutamente notizie positive sulla Gabrielli.

---

(1) " Mutatesi in questi giorni le recite ne publici Teatri, in quello delle Dame è andato in scena il secondo Dramma intitolato *Sofouisba* (*sic*)... „. *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 5556. *In data delli* 24. *Febraro* 1753.

(2) Posta la data del 1754 come quella del debutto, scompaion le difficoltà relative al maestro della Gabrielli, Francesco Saverio Garzia, detto lo *Spagnoletto*, il quale nel 1747 non poteva avere più di 16 o 17 anni e con tutta probabilità ancora stava agli studi. A proposito dello *Spagnoletto*, l'Ademollo, nel suo studio sulla Gabrielli (cfr. *Gazzetta Musicale di Milano* del 1890, N. 28, p. 447, in nota), trova che l'asserzione del Fétis (III, 408) essere il Garzia ritornato in Ispagna nel 1756, contrasta col fatto che di lui a Roma, nell'Oratorio di S. Girolamo della Carità, diedesi nel 1773 il componimento sacro *Tobia*. Ma il *Tobia* era già stato eseguito prima all'Oratorio della Chiesa Nuova il mercoledì 22 novembre 1752, ricorrendo la festività di Santa Cecilia.

Il RIEMANN, p. 529, dà la *Sofonisba* come eseguita a Lucca, nel 1744!

Il WOTQUENNE, n. 59, indica per autori della poesia Antonio e Girolamo Zanetti: ma sul poeta non può cader dubbio alcuno, giacchè il Roccaforte è espressamente nominato nel libretto. Il melodramma serio in 3 atti, *Sofonisba*, di Antonio Zanetti (*Drammaturgia*, col. 929) venne musicato da Jommelli per Venezia, teatro di S. Gio. Grisostomo, carnevale 1746.

Galuppi musicò lo stesso soggetto undici anni dopo, su differente libretto (cfr. n. 108).

73. **L'eroe cinese**, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. — Napoli, teatro di S. Carlo, martedì 10 luglio 1753, per l'onomastico della Regina (Maria *Amalia* Valburga) (1).

Esecutori: Gregorio Babbi tenore — Ferdinando Mazzanti soprano — Francesca Guizzetti — Rosa Tagliavini — Giuseppe Guspeldi.

Arie e duetti in partitura ms. al Real Collegio di Musica di Napoli; un'aria autografa al Conservatorio di Bruxelles.

Replicata a Londra, King's Theatre, febbraio 1766.

74. **Siroe**, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. — Roma, teatro di Torre Argentina, domenica 10 febbraio 1754, per seconda opera della stagione di carnevale (2).

Cosroe, Gaspare Franceseoni.
Siroe, Gaetano Majorano, detto *Caffarelli*.
Medarse, Cosimo Abbati.
Emira, Giovanni Belardi.
Laodice, Francesco Amboni.
Arasse, Nicola Apolloni.

Libretto alla Bibl. del Liceo Musicale di Bologna, ed alla Bibl. del Cons. di Bruxelles.

Partitura ms. al Conservatorio di Bruxelles ed alla "Kgl. öff. Bibliothek" di Dresda.

Il CAFFI (I, 387) scrive che G. a Londra « fermossi fino a tutto il 1743, e vi produsse quattro drammi serii coronati da sì felice successo, che furon tosto divulgati colle stampe, aggiuntovi anche il *Siroe*, da lui prima scritto in Venezia ». Il WIEL però non lo ricorda affatto.

Secondo il GERBER (*Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler*, II, 247) il *Siroe* venne « inciso » a Londra, presso il Preston.

---

(1) " Napoli 10. *Luglio*... Questa sera va in Scena per la prima volta nel Real Teatro di S. Carlo il Dramma in musica, intitolato: *L'Eroe Cinese* ". *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 5617. *In data delli* 18. *Luglio* 1753.

(2) *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 5709. *In data delli* 16. *Febraro* 1754.

Il von Wurzbach (*op. cit.*, V, 75) confonde il *Siroe* col *Sirbace*, dicendolo eseguito a Londra nel 1743.

Il Quadrio infine (V, 523) scrive che Galuppi compose il *Siroe* insieme con Pescetti. Questa collaborazione deve peraltro riferirsi unicamente alle modificazioni introdotte nel *Siroe* di Leonardo Vinci, allorchè fu ripreso al teatro di S. Gio: Grisostomo in Venezia, nel carnevale 1731: cfr. *Drammaturgia,* col. 725, e Wotquenne, n. 5.

L'opera di Galuppi venne replicata a Camerino, nel carnevale 1757, col titolo *Siroe Re di Persia.* Un pasticcio, *Siroe,* con musica di Felice Giardini, Mattia Vento ed altri, e con pezzi introdotti di Galuppi, si diede a Londra, King's Theatre in the Haymarket, stagione 1763-64.

75. **Il filosofo di campagna**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Carlo Goldoni. — Venezia, teatro di S. Samuele, autunno 1754.

Parti serie: *Eugenia*, Giovannina Baglioni.
Rinaldo, Angela Conti Leonardi detta la *Taccarini*, " e in suo luoco „ Antonia Zamperini.

Parti buffe: *Nardo*, Francesco Baglioni.
Lesbina, Clementina Baglioni.
D. Tritemio, Francesco Carattoli.
Lena, Anna Zanini.
Capocchio, Giacomo Caldinelli.

Libretto al Museo Civico Correr; alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna; nella Collezione Schatz, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Partitura ms. nell'Archivio Ricordi, Milano; alla Biblioteca Palatina di Vienna; al Conservatorio di Parigi; alla " Kgl. öff. Bibliothek „ di Dresda; al " British Museum „, Londra; ecc.

Il Paglicci-Brozzi (*op. cit.*, p. 120), seguìto da vari autori, indica una rappresentazione del *Filosofo di campagna* per l'estate *1750* al Ducale di Milano, ma probabilmente equivoca colla recita realmente avvenuta a detto teatro nell'estate *1755.*

Tra le molte opere buffe di Galuppi la presente è quella che più a lungo si mantenne in favore presso il pubblico; di ciò fanno fede le numerosissime repliche:

Dresda, Zwingertheater, 13 giugno 1755; Milano, teatro Ducale, estate 1755; Firenze, teatro di via del Cocomero, autunno 1755; Bologna, teatro Formagliari, carnevale 1756; Siena, teatro Grande dell'Accademia Intronata, estate 1756; Civitavecchia, 1756; Mannheim, teatro di Corte, 1756; Venezia, teatro Grimani a S. Samuele, autunno 1756; Genova, teatro del Falcone, autunno 1756; Roma, teatro Valle, carnevale 1757, ridotta a farsetta a 5 voci in 2 parti, col titolo: *La serva astuta*; Bergamo, teatro di Cittadella,

carnevale 1757; Berlino, Kgl. Schlosstheater. 27 marzo 1757 (1); Modena, teatro Rangoni, prima opera del carnevale 1758; Parma, teatro Ducale, primavera 1758; Pietroburgo, Neues Theater a/d Kaiserl. Wiese, nahe b/d Sommergarten, 1758; Bruxelles, Grand-Théâtre, 1759, a 5 voci, col titolo: *Il tutore burlato*; Reggio, teatro Pubblico, carnevale 1760; Bologna, teatro Formagliari, carnevale 1761; Londra, King's Theatre, gennaio 1761 (2) ed ottobre 1761; Venezia, teatro di S. Angelo e teatro di S. Moisè, autunno 1761, come intermezzo a 5 voci in 2 parti, col titolo: *La serva astuta* o sia *il filosofo in campagna*; Praga, Kgl. Theater in den Kotzen, primavera 1762; Milano, teatro Ducale, estate 1762; Dublino, Theatre in Smock-Alley, 1762, col titolo: *The guardian trick'd*; Francoforte sul Meno, Komödienhaus in der Kleinen Allee, 1° aprile 1764; Como, carnevale 1765; Treviso, teatro Dolfin, autunno 1765; Londra, King's Theatre, stagione 1767-68; Stralsund, Komödienhaus in der Mönchstrasse, gennaio 1769; Belluno, carnevale 1770; Bologna, teatro Marsigli-Rossi, carnevale 1770; Schwetzingen, teatro di Corte, maggio 1771; Parma, teatro Ducale, carnevale 1772; Ratisbona, Hochfürstl. Thurn und Taxische Schaubühne im Ballhause, carnevale 1777; Reval, Theater im Grossen Gildehause, 1777; Riga, Theater auf dem Paradeplatz, 1777; Stoccolma, Konglig Teater i Nya Bollhuset, 9 novembre 1780, col titolo: *Il filosofo ignorante di campagna.*

---

(1) " Berlino 2. *Aprile.* ... Negl'ultimi giorni dello scaduto mese in congiontura di festeggiarsi il Compleannos della Principessa Madre del nostro Sovrano, fu qui rappresentata a Corte un Opera (*sic*) Buffa in musica intitolata *il Filosofo*, alla presenza delle Principesse regnanti, nella quale riportarono un singolare applauso due Sorelle virtuose di Canto Romane, per nome Signora Marianna, e Signora Ottavia Gheri, che trovansi da qualche tempo al serviggio (*sic*) del nostro Sovrano ". *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 6212. *In data delli* 6. *Maggio* 1757.

Marianna Gheri (Gherri o Geri) cantò nel 1748-49 al teatro dei Fiorentini di Napoli, nel carnevale 1753 al teatro del Sole di Pesaro, nella fiera del 1753 al teatro di Lugo, nell'autunno 1753 e carnevale 1754 al teatro di San Moisè in Venezia, e nella fiera dell'Ascensione del 1754 al S. Samuele, pure in Venezia; poi al Condominale di Sinigaglia per la fiera del 1754. Dei suoi successi al S. Moisè resta il ricordo nella seguente notizia recata dal *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 5719. *In data delli* 13. *Marzo* 1754: " Venezia 2. *Marzo.* Martedì terminò qui il Carnevale con quiete, e diletto, tanto per le maschere, e festini, che per le recite delle Opere in questi Teatri, riuscite tutte con grand'applauso de virtuosi Comici, ed in particolare nel Teatro di S. Mosè è stata molto applaudita la Signora Marianna Geri virtuosa di canto Romana ".

Di Ottavia Gheri (Gherri) si ha notizia che cantò in Venezia al S. Salvatore nella fiera dell'Ascensione del 1755, ed al S. Gio. Grisostomo nella fiera dell'Ascensione del 1766; al Regio di Torino nel carnevale 1769.

(2) Con aggiunte e varianti nella musica a cura di Gioacchino Cocchi, allora addetto al teatro di Haymarket in qualità di compositore.

A Londra, nel gennaio 1761, il *Filosofo di campagna* ebbe un enorme successo. Il BURNEY, IV, 474-75, ne parla a lungo, scrivendo fra altro: « Questa burletta sorpassava in merito musicale tutte le opere buffe che si diedero in Inghilterra sino alla *Buona Figliuola.* Ed il suo successo fu proporzionato al suo merito. Benchè il Paganini non fosse che un rozzo primo buffo, sua moglie [Maria Angiola Paganini], la Eberardi e Sorbelloni eseguiron le rispettive parti con grande soddisfazione del pubblico. La semplice ed elegante aria: *La bella che adoro*, cantata da Sorbelloni, pel solo timbro della sua voce, era sempre applaudita: l'ingenua maniera della Eberardi nel cantar: *La pastorella al prato*, interessava ogni ascoltatore; e la vivace e giocosa aria, *Donne, donne siamo nate*, era cantata in modo sì arguto e piacevole, che l'applauso ottenuto con essa dalla Paganini giungeva quasi all'ovazione. Altri pezzi eran sufficientemente buoni per resistere ad una cattiva esecuzione, poichè l'aria del basso: *Ho per lei in mezzo al core*, ascoltavasi sempre con piacere, per quanto fosse eseguita da Paganini, quasi senza voce. Quest'opera ebbe quindici rappresentazioni consecutive ... ». Ed il BURNEY continua ancora, facendo grandi elogi della Paganini, e narrando come in occasione della di lei beneficiata vi fosse all'ingresso del teatro un'indescrivibile calca di persone, neanche un terzo delle quali poteron trovar posto. Tuttavia nel 1767-68 l'opera non venne riudita collo stesso piacere provato nel 1761. « Il fuoco e l'originalità delle produzioni di Piccinni provò che la musica non era rimasta stazionaria dal tempo in cui quest'opera venne composta » (BURNEY, IV, 494).

A Londra se ne pubblicarono i « favourite songs ». L'*ouverture* (parti staccate d'orchestra) venne pubblicata a Parigi dall'editore De la Chevardière, come facente parte dell'opera comica *Le diable à quatre* ou *la double métamorphose*, data nel 1756 e 1757 (1).

L'aria di *Lesbina* « Non raccoglie le mie foglie » venne riesumata nel concerto storico dato l'11 maggio 1896 alla Fenice di Venezia, celebrandosi il secondo centenario della nascita del Tiepolo, e l'opera intera si eseguì il 28 febbraio 1907 a Venezia, nella Sala del Liceo Musicale Benedetto Marcello, per la commemorazione goldoniana.

---

(1) *Catalogue thématique des œuvres de Chr. W. v. Gluck (1714-1787) publié par* ALFRED WOTQUENNE... Breitkopf & Härtel, Leipzig ... 1904 — p. 228.

76. **Il povero superbo**, opera giocosa in 3 atti, poesia (anonima) di Carlo Goldoni (ricavata dalla sua *Castalda*). — Venezia, teatro di S. Samuele, terza opera del carnevale 1755 (febbraio).

Parti serie: *Dorisbe*, Giovanna Baglioni.
Conte, Angela Conti Leonardi, detta la *Taccarini*.

Parti buffe: *Pancrazio*, Francesco Baglioni.
Lisetta, Clementina Baglioni.
Cavalier del Zero, Francesco Carattoli.
Madama, Anna Zanini.
Scrocca, Giacomo Caldinelli.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele; alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna; al Museo Civico Correr; alla Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles; nella Collezione Schatz e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Replicata a Brescia, teatro dell'Accademia, fiera d'agosto 1755, col titolo: *La serva astuta*.

77. **Attalo**, opera seria in 3 atti, poesia anonima. — Padova, teatro Nuovo, mercoledì 11 giugno 1755, per la fiera del Santo.

Attalo, Domenico Negri.
Semiramide, Caterina Galli.
Nino, Ferdinando Mazzanti.
Zomira, Angela Gattarelli.
Idaspe, Francesca Mucci.
Arbace, Laura Rosa.

Libretto al Museo Civico Correr (1).

Partitura ms. alla Biblioteca Nazionale di Parigi ed alla " Kgl. öff. Bibliothek „ di Dresda.

Il nome dei personaggi induce a credere che il dramma di cui si valse Galuppi altro non sia che quello omonimo del conte Antonio Papi romano (*Cleofanto Doriano P. A.*), già musicato per Roma, teatro Capranica, carnevale 1754, da Rinaldo di Capua.

78. **I presagj**, cantata a 3 voci in 2 parti, poesia di Gaspare Gozzi. — Venezia, Casa Pisani, luglio 1755, per festeggiare le nozze delle Eccellenze Loro Marco Andrea Pisani e Caterina Da Mula.

Interlocutori: *Flora, Apollo, Medoaco*.

Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Monaco.

Al Gozzi per la sua fatica vennero destinati 20 zecchini, di buona parte de' quali tentò defraudarlo l'agente di casa Pisani, « Il Signore Ambrogio Volpe, persona ... il cui cognome fa tremare ogni galantuomo », come il bersagliato poeta esprimevasi in una lettera all'amico Stelio Mastraca, narrandogli il fatto (2).

---

(1) Cortese comunicazione del Vice-Conservatore cav. G. Nicoletti.

(2) *Scritti di* Gasparo Gozzi, *con giunta d'inediti e rari, scelti e ordinati da Niccolò Tommaseo, con note e proemio*. Vol. III. Firenze. Felice Le Monnier, 1849 — p. 308-10: lettera a Stelio Mastraca in data di Venezia, 27 luglio 1755.

Il SORANZO nella sua *Bibliografia veneziana* (Venezia, Naratovich, 1885) registra a p. 695-96, sotto il numero 8454 il libretto (Venezia, Albrizzi, 1755, 4°, pp. 16), ma non indica il maestro.

La poesia trovasi ristampata nelle *Opere* dell'Autore, edizioni di: Venezia, Occhi, 1758, vol. 4° — Venezia, Gnoato e Molinari, 1812, vol. XXII, p. 81-91 — Padova, Minerva, 1820, vol. 11°.

79. **Le nozze**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Carlo Goldoni. — Bologna, teatro Formagliari, autunno 1755 (settembre).

Conte di Belfiore, Maria Monari. *Masotto*, Michele del Zanca.
Contessa, Rosa Puccini. *Livietta*, Caterina Tonelli.
Dorina, Anna Tonelli Bambini. *Titta*, Giuseppe Cosimi.
Mingone, Giovanni Lovattini.

Libretto alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Partitura ms. alla Biblioteca Palatina di Vienna ed alla Biblioteca del " Grossh. Hof- und Nationaltheater " di Mannheim.

Repliche: Milano, teatro Ducale, 1756; Venezia, teatro Grimani di S. Samuele, carnevale 1757; Frascati, Nuovo Teatro, primavera 1757 (1); Mannheim, teatro di Corte, 1757; Modena, teatro Rangoni, seconda opera del carnevale 1758; Parma, teatro Ducale, primavera 1758; Perugia, teatro de' Nobili detto il Pavone, carnevale 1759 (*Le nozze di Dorina*); Reggio, Teatro Pubblico, carnevale 1760; Roma, teatro alla Valle, carnevale 1760, ridotta ad intermezzi a 5 voci in 2 parti, col titolo: *Le Nozze di Dorina*; Torino, teatro Carignano, autunno 1760; Udine, teatro della Racchetta, carnevale 1761; Firenze, teatro di via del Cocomero, primavera 1761; Ferrara, teatro Bonacossi, 1764; Vienna, Theater nächst der Burg, 1764; Lucca, Teatro Pubblico, carnevale 1766 (*Le nozze di Dorina*); Dresda, Zwinger-theater, 1766; Lisbona, Theatro do Bairro Alto, 176., in portoghese, col titolo *O casamento de Lesbina*.

Il RICCI (*op. cit.*, p. 471), seguìto da vari autori, ricorda l'opera presente come eseguita originariamente al Marsigli Rossi nell'estate 1755, ma è in errore.

---

(1) " Li Signori Impresarj del Teatro Valle hanno fatto eriggere (*sic*) un nuovo Teatro in Frascati con tre ordini di Palchetti, per farvi rappresentare nella presente villeggiatura due giocose Burlette del Sig. Avvocato Goldoni, e poste in musica dal Sig. Baldassarre Galuppi, detto Buranello, con intermezzi di Balli. Le suddette Burlette in musica principieranno li 21. Maggio corrente, e termineranno li 27. Giugno. *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 6213. *In data delli* 7. *Maggio* 1757. — L'effemeride romana non dà ulteriori notizie sugli spettacoli annunziati.

80. **La diavolessa**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Carlo Goldoni. — Venezia, teatro di S. Samuele, autunno 1755 (novembre).

Conte Nastri, Giuseppe Celesti.
Contessa, Antonia Zamperini.
Dorina, Serafina Penni.
Giannino, Giovanni Leonardi.
Don Poppone Corbelli, Michele del Zanca.
Ghiandina, Rosa Puccini.
Falco, Giovanni Lovattini.
Gabrino, non parla.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma; al Museo Civico Correr, e nella Collezione Schatz.

Partitura ms. alla Biblioteca Palatina di Vienna; arie al Conservatorio di Bruxelles.

Repliche: Lipsia, Theater im Reuthause, maggio 1756 — Dresda, Zwingertheater, 11 giugno 1756 — e Praga, Kgl. Theater in den Kotzen, 1756, col titolo: *Li vaghi accidenti fra amore e gelosia*; Roma, teatro Capranica, carnevale 1757, ridotta a farsetta a 4 voci in 2 parti; Bologna, teatro Formagliari, carnevale 1759, col titolo: *Don Poppone*, e con alcune arie di Nicola Calandro; Norimberga, Opernhaus, 12 gennaio 1763; Pesaro, teatro del Sole, carnevale 1797 (?) (1).

La sinfonia venne pubblicata nel 1757 a Lipsia, presso Breitkopf (Kade, *op. cit.*, I, 291).

81. **Idomeneo**, opera seria in 3 atti, poesia anonima. — Roma, teatro di Torre Argentina, mercoledì 7 gennaio 1756, per prima opera di carnevale (*Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 6006. *In data delli* 10. *Gennaro* 1756).

Idomeneo, Litterio Ferrari.
Clito, Ferdinando Mazzanti.
Merope, Giovanni Belardi.
Policare, Lorenzo Gherardi.
Argene, Vincenzo Caselli.
Nealce, Nicola Apolloni.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia.

L'aria per tenore « Nell'incerto mio camino » (*sic*), che il Kade (*op. cit.*, I) ricorda a p. 286 coll'indicazione « Argentina 1736 » (*sic*) e di nuovo a p. 290 coll'indicazione « Argentina 1756 », appartiene all'opera presente (è l'aria d'*Idomeneo* colla quale termina l'atto 2°).

82. **La cantarina**, farsetta a 4 voci in 2 parti, poesia di Carlo Goldoni. — Roma, teatro Capranica, carnevale 1756 (dedica in data del 18 febbraio).

Madama Geltruda, Giovanni Toschi.
Marchese di Capra, Pietro Santi.
Lorino, Francesco Liberati.
Castagna, Carmine Bagnano.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia, ed alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Cfr. n. 86.

---

(1) Cfr. *Memorie cronistoriche del teatro di Pesaro* (*1637-1897*) in *La Cronaca Musicale*. Pesaro, 1898, Anno III, N. 2 — p. 58.

83. **Le pescatrici**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Carlo Goldoni. — Modena, teatro Rangoni, seconda opera del carnevale 1756.

Parti serie: *Eurilda*, Angiola Guadagni. *Lindoro*, Giuseppa Dondi.

Parti buffe: *Nerina*, Francesca Ciocci. *Lesbina*, Lavinia Guadagni. *Burlotto*, Filippo Delicati. *Frisellino*, Pietro Canevai. *Mastricco*, Giuseppe Guadagni.

Libretto alla R. Biblioteca Estense di Modena.

L'opera omonima data al teatro Ducale di Milano nella primavera 1753, e che da alcuni si vorrebbe di Galuppi, non può esser che replica di quella data a Venezia, teatro di S. Samuele, nel carnevale 1752, e della quale si ritiene autore Bertoni. Non sarà inutile notare che nei libretti di Venezia, 1752, e Milano, 1753, non è fatto cenno del compositore.

Replicata a Roma, teatro alla Valle, carnevale 1758, ridotta a farsetta a 4 voci in 2 parti.

Verso la fine d'aprile 1761 al King's Theatre di Londra diedesi un'opera intitolata *La Pescatrice*, della quale il Burney (IV, 476), scrive: « La musica di questa burletta è infinitamente piacevole, e molte delle arie cantate dalla Paganini e dall'Eberardi venivan costantemente bissate ... Il compositore non è nominato nè sul libretto, nè sui pezzi di musica pubblicati; ma l'opera doveva essere in gran parte di Galuppi e Latilla, non essendovi in quel tempo altri maestri che scrivessero così bene in detto stile ».

84. **Le nozze di Paride**, " spettacolo poetico e musicale „ in tre serie di azioni, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, teatro di San Gio: Grisostomo, autunno 1756 (ottobre).

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele; nella Collezione Schatz, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Fra le stravaganti produzioni dell'abate Chiari, è da porre ancor questa, in cui egli, per uscir dal comune, volle mescolare il ballo e la recitazione al canto. A tale scopo egli adunò sulle scene del San Gio: Grisostomo, oltre ad un certo numero di mortali, poco meno che mezzo Olimpo, e cioè:

Deità favolose che cantano:

Giunone, Marianna Magini. *Minerva*, Anna Maria Galeotti.
Venere, Angela Calori. *Psiche*, Caterina Reggi.
Mercurio, Antonio Rossi.

Interlocutori che non cantano, tratti dalla storia:
Paride, Enone, Elena, Menelao.

Deità favolose che cantano nei cori soltanto:
Le tre Grazie, la Fortuna, la Fama, la Pace, la Guerra.

Deità favolose che ballano:
Ninfe e Fauni seguaci di Diana, Orfeo, Amore, la Gelosia, l'Allegrezza, il Pianto, le Baccanti, la Notte, il Sonno, Immeneo (*sic*), la Speranza, il Timore, Apolline.

Deità favolose e personaggi reali che servono di decorazione allo spettacolo:
Il Sole, la Luna, la Primavera, l'Estate, l'Autunno, l'Inverno, la famiglia di Priamo.

E poi nuvole, carri, « macchine », e via dicendo. Non vi mancava proprio nulla per assicurare il capitombolo, che difatti fu solenne. Di esso ci ha serbato ricordo Carlo Goldoni in una lettera al conte Giuseppe Antonio Arconati-Visconti, in data di Venezia, 30 ottobre 1756: « Il nuovo spettacolo di San Gio: Grisostomo è andato a precipizio con poca gloria dell'autore del libro » (1).

Questo « spettacolo » era diviso in « azioni » (o scene) della Mattina, in numero di 18; in « azioni » del Mezzogiorno, 20, ed in « azioni » della Sera, 5.

85. **Il sagrifizio di Jefte**, oratorio. — Venezia, Congregazione de' PP. Filippini alla *Fava,* 1756.

Lo ricorda il CAFFI (I, 393) dicendolo « ... bello così che più volte ripetuto ivi lo si volle, con esempio non frequente, negli anni successivi ».

Ignorasi se questo componimento sia stato appositamente scritto o se si tratti d'una replica dello *Jepht* dato nel 1749 a Firenze (cfr. n. 52).

86. " **L'uccellatrice e il don Narciso**, intermezo a due voci, del signor N. Jumella e del signor Buranello. S. n., 1756 ".

Così è registrato il libretto di questo intermezzo nella *Bibliothèque Dramatique de Monsieur de Soleinne. Catalogue rédigé par* P.[AUL]

---

(1) *Fogli sparsi del* GOLDONI *raccolti da A. G. Spinelli.* Milano, Fratelli Dumolard, 1885 — p. 42.

L.[ACROIX] JACOB, BIBLIOPHILE, ... Tome quatrième ..... Paris, Administration de l'Alliance des Arts, ... 1844 — a p. 149, sotto il N. 4778: « Recueil d'opéras italiens, représentés et imprimés à Dresde, Vienne, Vurtemberg (*sic*), etc. In-4, non rel. ».

L'*Uccellatrice* è un intermezzo in 2 parti, i cui personaggi sono *Mergellina* uccellatrice e *D. Narciso*, e che con musica di Jommelli soltanto venne dato a Venezia, teatro di S. Samuele, per la fiera dell'Ascensione del 1750, a Vicenza, teatro delle Grazie, nel carnevale 1753, e nella medesima stagione al Marsigli Rossi di Bologna.

Il WOTQUENNE, n. 68, certo per equivoco, scrive che il testo dell'*Uccellatrice* sarebbe lo stesso di quello del *Paretaio*, della *Cantarina* (cfr. n. 82), degli *Uccellatori*, e della *Maestra di scuola* di Cocchi: ma si tratta in realtà di altrettanti testi ben differenti tra di loro.

87. **Ezio**, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. — Milano, Regio Ducal Teatro, gennaio 1757, per seconda opera di carnevale.

Valentiniano III, Giusto Ferdinando Tenducci, detto il *Senesino*.
Fulvia, Prudenza Sani Bertalotti.
Ezio, Tommaso Guarducci.
Onoria Radegonda Visconti.
Massimo Carlo Carlani.
Varo, Vincenza Montellati.

Libretto alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, ed alla Biblioteca del " Grossh. Hof- und Nationaltheater " di Mannheim.

Partitura ms. alla ricordata Biblioteca di Mannheim; al Real Collegio di Musica di Napoli (senza i recitativi secchi); arie autografe e in copia al Conservatorio di Bruxelles.

In un pasticcio, *Ezio*, dato a Londra (è probabilmente quello posto in scena il 24 novembre 1764) havvi anche un'aria di Galuppi: il resto è di Gio. Cristiano Bach, Maio, Pescetti e Vento; i « favourite songs » ne vennero pubblicati dal Bremner.

88. **Sesostri**, opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Apostolo Zeno e Pietro Pariati. — Venezia, teatro di S. Benedetto, sabato 26 novembre 1757 (autunno).

Amasi, Domenico Magalli.
Nitocri, Giovanna Celli.
Sesostri, Giuseppe Belli.
Artenice, Teresa Venturelli, detta la *Carbonerina*.
Fanete, Felice Gruck.
Orgonte, Antonia Dominichini.

Libretto nella Collezione Schatz e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Partitura ms. alla " Kgl. öff. Bibliothek " di Dresda; un'aria autografa al Conservatorio di Bruxelles.

89. Ipermestra, opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Pietro Metastasio. — Milano, teatro Ducale, seconda opera della stagione di carnevale 1758.

Danao, Giuseppe Tibaldi. *Elpinice*, Maria Angela Paganini.
Ipermestra, Caterina Gabrielli. *Plistene*, Carlo Martinenghino.
Linceo, Gio. Domenico Ciardini. *Adrasto*, Giuseppa Dondi.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia, ed alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.

Arie autografe al Conservatorio di Bruxelles.

Repliche: Genova, teatro del Falcone, carnevale 1759; Venezia, teatro di S. Salvatore, per la fiera dell'Ascensione 1761; Praga, Kgl. Theater in den Kotzen, 1764.

Un'aria dell'*Ipermestra* venne introdotta nel pasticcio *Berenice*, dato nel gennaio 1765 a Londra.

Nel 1751 una compagnia ambulante diede a Monaco un'*Ipermestra*: nè poeta nè maestro vengon nominati sul libretto. Il Lipowski tuttavia attribuisce la musica a Galuppi, e la poesia a Galuppi figlio (?!). Ma dal libro del Rudhart sull'opera italiana a Monaco (1) si rileva che le indicazioni del Lipowski sono spesso erronee: ed in questo caso lo sono senza alcun dubbio.

90. Il re pastore, opera seria in 3 atti, poesia di Pietro Metastasio. — Milano, teatro Ducale, aprile 1758 (Paglicci Brozzi, *op. cit.*, p. 122).

Dovette darsi per prima opera della stagione di primavera, e gli esecutori furon assai probabilmente gli stessi che agiron nella seconda opera (*L'Olimpiade* di Monza), e cioè: Pietro de Mezzo, Angiola Caterina Riboldi, Teresa Mazzoli, Carlo Nicolini, Angiola Davia ed Antonia Mondina.

Repliche: Cuneo, teatro del Conte Ricci d'Andora, 1762; Parma, teatro Ducale, primavera 1762; Pietroburgo, teatro di Corte, 3 dicembre 1767; Venezia, teatro di S. Benedetto, estate 1769 (ridotta in 2 atti), in occasione della venuta di Giuseppe II.

Per quanto il futuro imperatore si recasse a Venezia nel più perfetto incognito, pure il governo fece preparare spettacoli in suo onore. Il Cicogna (*Inscr. ven.*, IV, 549), dalle memorie mss. di Nicolò Balbi senatore q. Tommaso, riporta fra altro: « Adì 10 luglio 1769. È ordinata l'apertura del teatro di S. Benetto vagamente ornato di tele

---

(1) *Geschichte der Oper am Hofe zu München. Nach archivalischen Quellen bearbeitet von* Fr. M. Rudhart. Erster Theil: Die italiänische Oper von 1654-1787. Freising. Druck und Verlag von Franz Datterer. 1865 — p. 133-34.

dipinte a disegno, in cui devesi rappresentare per sedici sere il dramma del celebre Metastasio intitolato il Re Pastore dalla compagnia stessa dell'Opera di Padova cambiandosi soltanto il secondo soprano in uno migliore (1). Dicesi che la musica esser deve tutta nuova (2) del Buranello. Si lavorano quattro nuove scene; l'una stabile, per l'Opera, e le altre tre per li nuovi balli, la di cui principal parte dev'esser sostenuta dal famosissimo Pich (3). Nel teatro non vi sarà illuminazione di sorte per evitare l'eccessivo calore, ma dovrà essere altrettanto illuminata di cere e cristalli la scena » (4).

91. **L'Oracolo del Vaticano**, cantata a 3 voci in 2 parti, poesia di Carlo Goldoni. — Venezia, 1758, in occasione del conferimento della porpora cardinalizia al Vescovo di Vicenza, Antonio Marino Priuli (5).
Interlocutori: Il Merito, l'Umiltà, la Giustizia.
Libretto alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, e nella Collezione Schatz.

Il libretto è citato dal SORANZO (*Bibliografia veneziana*, p. 504, n. 6311 e p. 696, n. 8456), il quale non accenna però al luogo della recita, che, secondo il WOTQUENNE, n. 76, sarebbe avvenuta nella residenza vescovile a Vicenza.

---

(1) La compagnia dell'opera di Padova, che eseguiva al teatro Nuovo per la solita fiera del Santo il *Trionfo di Clelia* del Bertoni, era costituita da Giuseppe Afferri, Elena Fabris-Afferri, Gaetano Guadagni, Cecilia Grassi e Francesco Sandali. Il *Re pastore* fu eseguito dagli stessi, meno il Sandali, tenore, sostituito dal soprano Gaspare Pacchierotti, allora alle sue prime armi canore.

(2) Nuova era per Venezia. In occasione di questa recita Galuppi avrà tutt'al più scritto qualche aria nuova, ed accomodate le altre alle " corde „ dei nuovi virtuosi.

(3) Carlo Picq. I balli furon composti da lui e da Jean Favier.

(4) L'opera andò in scena il 17 luglio e Giuseppe II giunse il 22. Oltre a varî spettacoli e numerosi divertimenti, la sera del 25 in casa del Procurator Rezzonico a S. Barnaba venne data una cantata a 7 voci, *La Reggia di Calipso*, poesia di Zaccaria Seriman e musica di Ferdinando Bertoni, eseguita dalle migliori voci dei 4 *Ospedali*. In tal modo adoperavasi Venezia per rendere il suo soggiorno vieppiù gradito ai membri di quella Casa che in breve giro di tempo doveva far sì tristo governo della regina delle lagune.

(5) " Venezia 7. *Ottobre*. ... Lunedì *cominciarono* le feste per l'...Emo Cardinale Priuli „. *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 6439. *In data delli* 18. *Ottobre* 1758. Il *cominciarono* è, a quanto pare, semplicemente un errore di stampa in luogo di *comincieranno*.

Antonio Marino Priuli, veneziano, nacque il 25 agosto 1707, venne nominato vescovo di Vicenza il 19 dicembre 1738 e fu creato cardinale da Clemente XIII nel concistoro del 2 ottobre 1758. Morì vescovo di Padova a Treville il 26 ottobre 1772.

92. **Melite riconosciuta**, opera seria in 3 atti, poesia di Gaetano Roccaforte. — Roma, teatro delle Dame, ai primi di gennaio 1759, per prima opera della stagione di carnevale (1).

Adimante, Litterio Ferrari.	*Derceto*, Giuseppe Guspeldi.
Euristea, Giovanni Belardi.	*Sebaste*, Filippo Masciangioli.
Ergisto, Lorenzo Tonarelli.	*Metagene*, Antonio Goti.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia.
Partitura ms. alla " Kgl. öff. Bibliothek „ di Dresda, col titolo *Melite* (2).

Goldoni si trovava allora a Roma. La sua *Vedova spiritosa*, colla quale era stata inaugurata la stagione al *Tordinona*, ebbe un « pessimo incontro » in grazia dell'esecuzione. La sera della prima recita (3) egli non se la sentì di assistere allo scempio del suo lavoro sino alla fine, e, lasciato il Tordinona, si recò all'Alibert o teatro delle Dame. « Mia moglie prevedendo come me la pessima riuscita della mia Commedia, era andata con la figlia del mio ospite all'Opera. Entro nel loro palco, e senza ch'io parli mi leggono in volto la malinconia. Consolatevi, mi dice la ragazza ridendo, che ancor qui le cose non vanno meglio: la musica è cattiva affatto: non v'è un'aria, non v'è un recitativo, non v'è un ritornello che piacciano. *Buranello* questa volta si è dimenticato all'eccesso di sè medesimo. Essendo ella molto intendente di musica, poteva giudicarne con verità, e si vedeva che tutti erano del suo parere.

« Il parterre di Roma è terribile: gli abbati decidono in una ma-

---

(1) " Essendosi dato principio in questa settimana alli publici divertimenti delle Opere, e Comedie in questi Teatri per il prossimo futuro Carnevale, nel Teatro detto delle Dame, agl'Orti di Napoli, è andato in scena per la prima volta il Dramma intitolato *Melite riconosciuta* „. *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 6477. *In data delli* 13. *Gennaro* 1759.

(2) L'Eitner (*Quellen-Lexikon*, 4. Band, p. 140) riporta questa partitura col titolo *Melita*, coll'anno 1762 (?), e qualificandola per dramma giocoso (?).

(3) " A Roma si aprono in una volta tutti i Teatri nel giorno 26. di Dicembre „. Goldoni, *Memorie*, II, capitolo XXXVIII, p. 287. L'usanza di iniziare gli spettacoli la sera di Santo Stefano non venne in realtà introdotta a Roma che molto più tardi.

niera efficace e tumultuosa: non vi sono nè guardie, nè regolamenti: le fischiate, le grida, le risate, le invettive risuonano da tutte le parti (1).

« Ma felice poi quegli che piace ai piccioli collarini. Vidi nel Teatro istesso l'Opera di *Ciccio de Mayo* nella sua prima rappresentazione (2). Gli applausi erano della medesima violenza. Una parte del parterre sortì alla fine dello spettacolo per ricondurre in trionfo il Musico a

---

(1) Se Goldoni è esatto, convien credere che il pubblico non si preoccupasse soverchiamente degli editti del Governatore di Roma. Ecco, in fatto di polizia teatrale, alcune prescrizioni ufficiali che trovansi riassunte a p. 18-21 del *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 5847. *In data delli* 4. *Gennaro* 1755: " Questo Monsig. Arcivescovo Archinto Governatore di Roma, e Vice-Camerlengo ha fatto publicare un Editto in data delli 27. dello scaduto Decembre, sopra *gl'abusi de Teatri*, nel quale, oltre il rinuovare gl'Editti sopra tal materia altre volte emanati, comanda espressamente l'osservanza di altre ordinazioni, che in succinto sono: Che non possa farsi alcuna rappresentazione teatrale senza licenza in scritto di Sua Signoria Illīna, e non possa principiarsi prima di un'ora, e mezza di notte, nè dopo le due; che nell'entrare, e prender posto ne i teatri si debba ubbidire alle Maschere: Che gl'Impresarj non possano far vendere i bollettini se non nel luogo destinato in vicinanza del teatro, nè esitarli prima del giorno della recita, e non venderli a prezzo maggiore dello stabilito. Che li bollettini non si distribuiscano in maggior numero di quello comporti la capacità del teatro. Proibisce a qualsivoglia persona il portare, e ritenere nei teatri qualunque sorta di armi, fuorche (*sic*) la spada, ancorche (*sic*) ne avesse particolare licenza; ed inoltre proibisce di commettere qualunque contrasto, o rissa tanto dentro i teatri, quanto fuori in vicinanza de' med.; Altresì proibisce il far strepito, rumore, fischiate, applausi eccessivi, e tuttociò che possa frastornare il divertimento alli spettatori, e il proseguimento gl'attori (*sic*), al quale effetto ordina agl'Impresarj, che ne i corridori, e canali della platea di ciaschedun teatro sia tenuto libero il passaggio alle sentinelle per accorrere ove faccia bisogno, proibendo perciò in d. corridori o canali l'uso delle tavolette, e sedie fino al presente praticato. Che non possa chiunque siasi far replicare a i musici, o attori l'ariette, e parte recitata, come pure proibisce ad essi il far più di quello, che sono obbligati dalla composizione. Che non ardiscano donne scandalose, e meretrici intervenire in alcun teatro; e finalmente dà ottimi provvedimenti circa i cocchieri, affinche (*sic*) non nascano disordini, e tutte dette ordinazioni da osservarsi inviolabilmente, e sotto le pene nell'Editto contenute, e diffusamente spiegate ".

(2) *Ricimero re de' Goti*, opera seria in 3 atti, musica di Giovanni Francesco di Maio, posta in scena al teatro delle Dame il mercoledì 7 febbraio 1759, per secondo spettacolo della stagione.

casa sua, e l'altra rimase in Teatro, gridando sempre *viva Mayo* sino all'estinzione dell'ultimo moccolo » (1).

Il dramma del Roccaforte, modificato e ridotto a 2 atti, venne poi musicato da Angelo Tarchi (Roma, teatro delle Dame, sabato 3 febbraio 1787).

93. **La ritornata di Londra**, intermezzo a 5 voci in 2 parti, poesia (anonima) di Carlo Goldoni. — Roma, teatro alla Valle, carnevale 1759 (dedica in data 19 febbraio).

Madama Petronilla, Gio. Battista Vasquez.
Cavalier Marchese del Toppo, Filippo Laschi.
Carpofaro, Giovanni Leonardi.
Giacinta, Giuseppe Orti.
Barone di Montefresco, Francesco Cecconi.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia; alla Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles.

94. **La clemenza di Tito**, opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Pietro Metastasio. — Torino, teatro Regio, seconda opera del carnevale 1760.

Tito Vespasiano Gaetano Ottani.
Vitellia, Caterina Gabrielli.
Sesto, Filippo Elisi.
Servilia, Clementina Baglioni.
Annio, Giacomo Melano, detto *Calcina*.
Publio, Paolo Pesci.

Libretto alla Biblioteca Civica di Torino; nella Collezione Schatz, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.
Partitura ms. al Conservatorio di Parigi.

Non poche arie di quest'opera vennero introdotte in centoni o « pasticci » ed opere eseguite a Londra, ad esempio:

l'aria « Fra stupido e pensoso » nell'*Arianna e Teseo*, dicembre 1760;

un'aria nella *Didone abbandonata*, di Perez, 1761;

l'aria « Se mai senti spirarti sul volto » nel *Tolomeo*, 1762;

l'aria « Tremo fra' dubbi miei » nel *Siroe*, seconda opera della stagione 1763-64.

---

(1) GOLDONI, *Memorie*, II, capitolo XXXVIII, p. 288-89. In quel carnevale 1759 molte furon le produzioni goldoniane che si diedero sulle scene dei teatri romani. La stagione venne inaugurata al Capranica col *Cavalier Giocondo* e la farsetta pure di Goldoni, *Le donne ridicole*, musica di Rinaldo di Capua. Il teatro alla Valle si aprì col *Mercato di Malmantile*, musica di Domenico Fischietti ed altro maestro, e diede in seguito *La ritornata di Londra*, musica di Galuppi. Il Pallacorda di Firenze iniziò le recite colla commedia *Le donne gelose*. Al teatro Pace per secondo intermezzo della stagione ebbesi l'*Arcadia in Brenta*, musica ancor di Galuppi. E con un lavoro dello stesso maestro e dello stesso poeta, *Arcifanfano re de' pazzi*, al Tordinona si riparò all'insuccesso della *Vedova spiritosa*.

95. **Solimano**, opera seria in 3 atti, poesia anonima. — Padova, teatro Nuovo, mercoledì 11 giugno 1760, per la fiera del Santo.

Solimano, Pietro de Mezzo.
Selimo, Giacomo Veroli.
Persane, Marianna Bianchi.
Barsina, Rosa Puccini.
Zanghire, Giovanna Piazza.
Osmino, Ferdinando Pasini.

Libretto al Museo Civico Correr, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Il libretto è quello omonimo di Giannambrogio Migliavacca, ma piuttosto variato. Son pure cambiati i nomi di vari personaggi.

Repliche: Praga, Kgl. Theater in den Kotzen, novembre 1764; Padova, teatro Nuovo, fiera del Santo 1768 (1); Verona, teatro dell'Accademia Filarmonica, carnevale 1769.

96. **L'amante di tutto**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Ageo Liteo, cioè Antonio Galuppi, figlio del maestro (2). — Venezia, teatro di S. Moisè, autunno 1760 (ottobre).

Clarice, Clementina Baglioni.
Lucinda, Domenica Lambertini.
Dorina, Anna Giorgi.
Conte Eugenio, Filippo Laschi.
Don Orazio, Francesco Cavalli.
Mingone, Giovanni Delpini.
Marchese Canoppio, Lodovico Felloni.

Libretto al Museo Civico Correr, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Partitura autografa al Conservatorio di Bruxelles; in copia ms. nell'Archivio Ricordi, Milano; alla Biblioteca Palatina di Vienna; al Conservatorio di Parigi; alla " Kgl. öff. Bibliothek „ di Dresda.

Repliche: Gubbio, teatro della Fama, maggio 1761; Rovigo, teatro Roncali, fiera 1761; Genova, teatro da S. Agostino, autunno 1761; Bologna, teatro Formagliari, carnevale 1762; Bergamo, teatro della Fiera, 1762; Torino, teatro Carignano, 1762; Verona, teatro dell'Accademia Vecchia, autunno 1762; Cittadella, teatro di Porta Bassanese, autunno 1763; Milano, Regio Ducal Teatro, seconda opera d'autunno 1763; Copenhagen, Theater paa Kongens Nytorv, autunno 1763, in due atti, col titolo: *La moglie bizzarra*; Gorizia, teatro Bandeu, carnevale 1764; Parma, teatro Ducale, carnevale 1764; Como, carnevale 1764; Firenze, teatro di via del Cocomero,

---

(1) " Venezia 25 giugno... La maggior parte di questa Nobiltà trovasi a Padova, dove la seconda *Opera* il *Solimano*, posta in musica dal celebre Buranello, incontra moltissimo... „. *Il Nuovo Corriere. Notizie del mondo* [di Firenze] Num. XXVII, 1768.

(2) Caffi, I, 380: " Lo stesso di lui figlio *Antonio* gli fornì due volte il *libretto*; e, prendendo esempio da Goldoni, il quale in tali opere solea celarsi sotto l'arcadico nome di *Polisseno Fegejo*, amò accennarsi anch'egli sotto quello di *Agéo Liteo*:... „. Il von Wurzbach, *op. cit.*, V, 75, fraintendendo questo passo, scrisse: " Wie Goldoni seine Lustspiele unter dem arcadischen Namen Polisseno Felejo (*sic*), so schrieb G. [aluppi] seine Opern unter dem Namen Ageo Liteo „.

primavera 1764; Mantova, 1765; Rimini, Pubblico Teatro, seconda opera di carnevale 1766; Genova, teatro di S. Agostino carnevale 1766; Dresda, Zwingertheater, 1° maggio 1766; Lubiana, 1766; Vienna, Theater nächst der Burg, 1767, col titolo *Il vecchio geloso*; Piacenza, teatro delle Saline, carnevale 1768; San Ildefonso, estate 1768; Padova, teatro Obizzi, carnevale 1769; Stralsund, Comödienhaus in der Mönchstrasse, gennaio 1769; Mannheim, teatro di Corte, 1769', carnevale 1770 e 1772; Dresda, Zwingertheater, 1770; Reggio, Teatro Pubblico, carnevale 1771; Pistoia, teatro dei Risvegliati, estate 1771; Bonn, teatro di Corte, 1772; Lubecca, Opernhaus in der Beckergrube, 17 agosto 1773, col titolo: *Il vecchio geloso*; Pillnitz, Schlosstheater, 24 settembre 1775; Stoccolma, Konglig Teater i Nya Bollhuset, 7 febbraio 1781, col titolo: *L'amante di tutte* ovvero *il vecchio geloso*.

Tradotta in tedesco col titolo *Die ungebetenen Gäset*.

97. **Li tre amanti ridicoli**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Antonio Galuppi (Ageo Liteo). — Venezia, teatro di S. Moisè, carnevale 1761 (gennaio).

Stella, Clementina Baglioni.
Franchetta, Domenica Lambertini.
Rosina, Anna Giorgi.
Marchese Oronte, Lodovico Felloni.
Messer Ridolfo, Filippo Laschi.
Messer Onofrio, Giovanni Delpini.
Messer Rombo, Vincenzo Moratti.

Libretto al Museo Civico Correr, ed alla Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles.

Partitura ms. alla Biblioteca Palatina di Vienna (2 esemplari, con varianti) ed alla " Kgl. öff. Bibliothek " di Dresda (coll'anno 1758 —?).

Repliche: Bologna, teatro Formagliari, primavera 1761; Torino, teatro Carignano, 1762; Parma, teatro Ducale, e Modena, teatro Rangoni, carnevale 1763; Praga, Kgl. Theater in den Kotzen, primavera 1763; Milano, teatro Ducale, terza opera d'autunno 1763; Pavia, teatro Omodeo, agosto 1764; Gubbio, teatro della Fama, carnevale 1765; Münster, Churfürstl. Hoftheater, 1765; Dresda, piccolo teatro Elettorale, 27 novembre 1766; Londra, King's Theater, 5 novembre 1768, col titolo: *Gli amanti ridicoli*.

98. **Il caffè di campagna**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, teatro Giustiniani di San Moisè, mercoledì 18 novembre 1761 (autunno).

Dorina, Clementina Baglioni.
Conte Fumana, Michele del Zanca.
Lisetta, Marianna Valsecchi, detta la *Calzettina*.
M. Bella Gamba, Giambattista Guadagnini.
Caligo, Lodovico Felloni.
M. Scaffetta, Isabella Beni.
Cicala, Vincenzo Goresi.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele ed alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia; nella Collezione Schatz.

Con quest'opera si diedero gl'intermezzi *Le stravaganze del caso* di Antonio Mazzoni e la *Serva astuta* o sia *il filosofo in campagna* di Galuppi (Wiel, n. 638).

Repliche: Milano, Regio Ducal Teatro, terza opera d'autunno 1762; Barcellona, teatro di Santa Cruz, 1763; Rovigo, teatro Roncali, fiera 1763; Cittadella, teatro di Porta Bassanese, autunno 1764.

99. **Il marchese villano**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, teatro Giustiniani a San Moisè, martedì 2 febbraio 1762 (carnevale).

Vespina, Clementina Baglioni.
Belisa, Marianna Valsecchi, detta la *Calzettina*.
Dorilla, Costanza Baglioni.
Marchese Giorgino, Michele del Zanca.
Marchese Tulipano, Lodovico Felloni.
Palamede, Giambattista Guadagnini.
Dottor Galerino, Vincenzo Goresi.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Partitura ms. al Real Collegio di Musica di Napoli; alla Biblioteca Palatina di Vienna; al Conservatorio di Bruxelles; alla " Kgl. öff. Bibliothek " di Dresda.

Con quest'opera si diedero gl'intermezzi *Li scherzi d'amore* di Francesco Maggiore (Wiel, n. 650).

Repliche: Bologna, teatro Marsigli-Rossi, primavera 1762; Torino, teatro Carignano, autunno 1763, col titolo: *Il Marchese Giorgino*; Rovigo, teatro Roncali, fiera 1763; Sinigaglia, teatro Condominale, carnevale 1764, e Milano, Regio Ducal Teatro, seconda opera d'autunno 1764, col titolo: *Il Marchese Tulipano*; Dresda, Zwingertheater, 22 luglio 1766; Schönbrunn e Vienna, Theater nächst der Burg, settembre 1767; Castello di Solitude presso Ludwigsburg, 1770; Torino, teatro Carignano, autunno 1770, col titolo *La lavandara* (1); Corfù, teatro di S. Giacomo, autunno 1771, col titolo: *Il matrimonio per inganno*; Mantova, teatro Nuovo, autunno 1771, in 2 parti, col titolo: *La lavandara astuta*; Potsdam, Kgl. Schaubühne im Neuen Palais, 9 luglio 1773; Graz, Landständisches Schauspielhaus, 1778; Magonza, Nationaltheater, e Francoforte sul Meno, Nationaltheater, 1784, in tedesco, col titolo: *Der Landjunker und sein Sohn* (traduzione di Hans Heinrich Bürrmann).

Il libretto dell'abate Chiari, sotto varî titoli e più o meno modificato, venne in seguito rivestito di note da parecchi maestri ancora: Paisiello, Piccinni, Caruso e Monti.

---

(1) Il relativo libretto (Biblioteca Civica di Torino e Collezione Schatz) non indica il nome del compositore; ma può ritenersi che la musica sia per la maggior parte di Galuppi, per quanto il Catalogo della sezione italiana dell'Esposizione viennese di musica e teatro del 1892 l'attribuisca al maestro Felici. In detto Catalogo la parte riguardante i libretti d'opera formicola d'errori.

100. **L'orfana onorata**, intermezzi a 4 voci in 2 parti, poesia anonima.— **Roma**, teatro alla Valle, carnevale 1762.

Mezzi caratteri: *D. Filiberto*, Filippo Laschi.
Costanza, Tommaso Borghesi.
Parti buffe ...: *Villotto*, Filippo Cavalli.
Marinetta, Giuseppe Orti, detto *Rampinetto*.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia.

Dopo aver ricoperto per 12 anni la carica di vice-maestro della Cappella di S. Marco, il 6 aprile 1762 Galuppi veniva eletto primo maestro, in successione del defunto Giuseppe Saratelli, senza che al solenne concorso apertosi come di consueto, alcuno si presentasse in concorrenza di lui. Il CAFFI (I, 389) dà la nomina di Galuppi come avvenuta il 22 aprile 1762: ma il VOGEL (1), in base ad un documento dell'Archivio di Stato di Venezia, dichiara erronea tale data. Quella del 6 aprile era già stata indicata molti anni prima dal VON WINTERFELD (2).

101. **Viriate**, opera seria in 3 atti, poesia anonima (di Pietro Metastasio?). — Venezia, teatro Vendramino di S. Salvatore, mercoledì 19 maggio 1762, per la fiera dell'Ascensione.

Viriate, Agata Colizzi.
Siface, Antonio Goti.
Orcano, Arcangelo Cortoni.
Ismene, Giovanna Carmignani.
Erminio, Giuseppa Dondi.
Libanio, Apollonia Orlandi.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia; alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, e nella Collezione Schatz.

" Venezia 22. *Maggio*. ... La nostra fiera è incominciata col più straordinario concorso di forastieri, specialmente oltramontani, venuti qui per godere le 3. opere in musica (3), rappresentate per la prima volta Mercoledì sera, le quali hanno avuto il più felice successo ". *Diario ordinario* [di Roma] *Num.* 7005. *In data delli* 29. *Maggio* 1762.

Replicata al teatro Condominale di Sinigaglia, in agosto 1762.

---

(1) *Claudio Monteverdi. Leben, Wirken im Lichte der zeitgenossischen Kritik und Verzeichniss seiner in Druck erschienenen Werke.* Von EMIL VOGEL, in *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft.* Dritter Jahrgang, 1887, 3. Vierteljahr. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel — p. 431, documento n. 10.

(2) *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter... Dargestellt durch* C. VON WINTERFELD. Erster Theil. Berlin, 1834. Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung — p. 198.

(3) Oltre al S. Salvatore eran difatti aperti il S. Samuele coll'*Antigona* di Vincenzo Ciampi ed il S. Angelo col *Tigrane* di Antonio Tozzi.

102. **Il Muzio Scevola**, opera seria in 3 atti, poesia di Carlo Giuseppe Lanfranchi-Rossi. — Padova, teatro Nuovo, fiera del Santo 1762 (giugno).

Porsenna, Gaetano Ottani.
Muzio, Antonio Perellino.
Marzia, Caterina Flavis.
Tito, Gio. Carlo Concialini.
Sestilia, Maria Monara.
Evandro, Giovanni Wallersauser.

Libretto nella Collezione Schatz.

Il libretto del Lanfranchi Rossi era stato precedentemente musicato da Giovanni Masi per Firenze, teatro di via del Cocomero, primavera 1760.

Nel 1762 Galuppi ebbe ancora la nomina a maestro del Coro degl'Incurabili (allora il primario degli Ospitali) succedendo a Vincenzo Ciampi. Di tale Coro egli vien già detto maestro nel libretto dell'opera seguente:

103. **L'uomo femmina**, opera giocosa in 3 atti, poesia anonima. — Venezia, teatro Giustiniani in S. Moisè, autunno 1762 (ottobre).

Cretidea, Agata Masi.
Ramira, Anna Gallo.
Cassandra, Marianna Bianchi.
Roberto, Domenico Poggi.
Gelsomino, Francesco Bianchi.
Giannino, Giacomo Lambertini.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele; alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, e nella Collezione Schatz.

Con quest'opera furon rappresentati gl'intermezzi *Le avventure di Ridolfo*, di Piccinni (WIEL, n. 651).

104. **Il puntiglio amoroso**, opera giocosa in 3 atti, poesia anonima. — Venezia, teatro di S. Moisè, domenica 26 dicembre 1762 (carnevale 1763).

Rosanna, Giovanna Baglioni.
Florimonte, Filippo Laschi.
Grisanto, Francesco Bianchi.
Ernesto, Domenico Poggi.
Melita, Anna Gallo.
Lisetta, Marianna Bianchi.
Giannino, Giacomo Lambertini.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele; alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, e nella Collezione Schatz.
Partitura ms. alla Biblioteca Palatina di Vienna.
Replicata a Vienna, teatri privilegiati, luglio 1773.

Il POHL (1) attribuisce la poesia a « Gozzi », ed il WOTQUENNE, n. 92, la dichiara di Carlo Gozzi. Il PAVAN ne fa invece autore Gaspare Gozzi.

---

(1) *Joseph Haydn von* C. F. POHL. Zweiter Band (resp. Band I. 2. Abtheilung). Mit einem Portrait. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1882 — p. 377.

105. **Arianna e Teseo**, opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Pietro Pariati. —* Padova, teatro Nuovo, domenica 12 giugno 1763, per la fiera del Santo.

Arianna, Clementina Spagnoli.
Teseo, Filippo Elisi.
Minosse, Pietro Tibaldi.
Carilda, Maria Bozzio.
Alceste, Carlo Concialini.
Tauride, Bernardina Bozzio.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia.

Arie al Conservatorio di Bruxelles.

Repliche: Venezia, teatro di S. Benedetto, carnevale 1769; Verona, teatro dell'Accademia Filarmonica, carnevale 1773; Rovigo, teatro Roncali, 1790, col titolo: *Teseo in Creta* (1).

Nel dicembre 1760 a Londra, King's Theatre, si diede un pasticcio, *Arianna e Teseo*, nel quale vennero introdotti « some admirable songs » di Galuppi, che nulla però hanno a che fare coll'opera presente.

Il LA BORDE ricorda quest'opera col titolo *Ariamanna e Tesco* (!).

106. **Il re alla caccia**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Carlo Goldoni. — Venezia, teatro di S. Samuele, autunno 1763 (dicembre).

Enrico IV Re d'Inghilterra, Benedetto Bianchi mezzo carattere.
Milord Fideling, Ferdinando Pasini . . . . . } parti serie.
Miledi Marignon, Teresa Pasi . . . . }
Giannina, Rosa Barattieri . . . . prima buffa.
Lisetta, Anna Maria Janni . . . . seconda buffa.
Giorgio, Domenico De Angelis . . . . } parti uguali.
Pascale, Giuseppe Pinetti . . . . }
Riccardo, Camilla Pasi . . . . mezzo carattere.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele; alla Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna; alla Biblioteca Ambrosiana (Milano); alla Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles, e nella Collezione Schatz.

Partitura ms. al Real Collegio di Musica di Napoli ed alla " Kgl. öff. Bibliothek „ di Dresda.

Repliche: Verona, teatro dell'Accademia Vecchia, autunno 1764; Torino, teatro Carignano, autunno 1764; Bergamo, carnevale 1765; Brescia, teatro dell'Accademia degli Erranti, carnevale 1765; Dresda, Zwingertheater, 12 febbraio 1767; Bologna, teatro Formagliari, autunno 1769; Pisa, teatro del Pubblico, 26 dicembre 1769.

107. **Maria Magdalena**, oratorio a 6 voci, poesia (anonima) di Pietro Chiari (2). — Venezia, Pio Ospitale degl'Incurabili, 1763 (CAFFI, I, 396; CICOGNA, V, 321).

(1) *Ritagli e scampoli. Aneddoti e appunti storici documentati di* ANTONIO BATTISTELLA. Voghera, Tipografia Successori G. Gatti, 1890 — p. 278.

(2) Gli oratori che Galuppi scrisse pel Coro degl'Incurabili dal 1763 al 1776 furon " tutti verseggiati in latino dall'*ab. Pietro Chiari* „. CAFFI, I, 396

Maria Magdalena . . . . D. Regina Rossi.
Martha, Soror ejus . . . . D. Francisca Rubini.
Joanna, Uxor Chusae . . . . D. Antonia Traversi.
Unus ex *Discipulis* Domini . . . . . D. Jacoba Orsini.
Janitor domus Simonis Pharisaei . . . D. Santa Gropello.
Ancilla Magdalenae . . . . D. Hieronyma Ortolani.
Chorus Mulierum ministrantium Domino.

Libretto nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Il presente componimento consta d'una parte sola, senza divisione di scene, e nel libretto vien qualificato semplicemente per « Introductio ad Psalmum: *Miserere* ». È il primo degli oratorî scritti da Galuppi pel Coro degli Incurabili; ed a rettifica di quanto leggesi sotto il n. 18, occorre avvertire che non devesi confonderlo con quello intitolato *Sancta Maria Magdalena*, composto nel 1740 pel Coro dei Mendicanti, su poesia differente.

Il testo è latino, come quello di tutti gli altri Oratori che si davano nei 4 « Ospitali » di Venezia. L'esecuzione era affidata, sì pel canto, che pel suono, interamente alle « donzelle » (1).

108. **Sofonisba**, opera seria in 3 atti, poesia (anonima) di Mattia Verazi. — Torino, teatro Regio, carnevale 1764.

Sofonisba, Camilla Mattei. — *Siface*, Angelo Monanni.
Massinissa, Giovanni Manzoli. — *Cirene*, Cecilia Grassi.
Scipione, Domenico Panzacchi. — *Lelio*, Giuseppe Vignati.
Piccolo figlio di Sofonisba, non parla.

Libretto alla Biblioteca Civica di Torino; alla Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles; nella Collezione Schatz, e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Partitura ms. posseduta dall'abate Ponte, Torino (Cat. sez. ital. Esp. Vienna 1892).

Il dramma del Verazi era già stato musicato da Tommaso Traetta (Mannheim, 4 novembre 1763).

---

(1) Esecuzioni affidate pel canto esclusivamente a donne si ebbero anche in pubblici teatri: ad es. nel carnevale 1722, a Bologna, teatro Marsigli Rossi, diedesi l'opera in 3 atti di Giuseppe Maria Buini, *Pithonessa sul monte Olimpo*, nella quale i 6 personaggi eran rappresentati da altrettante cantatrici. Ciò si spiega col fatto che a quel tempo erano i soprani che tenevan l'impero della scena, impero che un po' più tardi dovettero cominciar a dividere con qualche famoso tenore. I baritoni e bassi eran pressoche esclusi dall'opera seria, e confinati nel genere buffo. Ma tale ingiustificato ostracismo cessò anche per essi ai primordi del secolo XIX, col sorgere di soggetti del valore di un Galli e di un Lablache.

Undici anni prima Galuppi aveva musicato lo stesso soggetto su libretto di Gaetano Roccaforte (cfr. n. 72).

109. **Cajo Mario**, opera seria in 3 atti, poesia di Gaetano Roccaforte. — Venezia, teatro Grimani in S. Giovanni Grisostomo, per la fiera dell'Ascensione 1764.

Cajo Mario, Pietro de Mezzo.
Marzia, Teresa Torre.
Annio, Luca Fabris.
Rodope, Maria Bozzio.
Lucio, Timoteo Vassetti.
Aquilio, Loreto Franchi.

Libretto alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia, e nella Collezione Schatz.

Il giorno dell'Ascensione nel 1764 fu il giovedì 31 maggio.

Il *Cajo Mario* del Roccaforte venne musicato da molti maestri prima e dopo di Galuppi, tra il 1746 ed il 1789.

110. **La donna di governo**, opera giocosa in 3 atti, poesia di Carlo Goldoni (dalla sua commedia omonima). — Venezia, teatro Giustiniani di San Moisè, autunno 1764 (dicembre).

Corallina, Clementina Baglioni.
Fabrizio, Giuseppe Cosimi.
Lindora, Vincenza Baglioni.
Ridolfo, Francesco Bussani.
Rosalba, Anna Baglioni.
Moschino, Agostino Liparini.
Fulgenzio e *Notaro*, Giacomo Cerri.
Berto e *Tiritoffolo*, non parlano.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele; al Museo Civico Correr, e nella Collezione Schatz.

Secondo il Catalogo ms. Rossi esistente alla Marciana di Venezia (Wiel, n. 681) l'opera sarebbesi rappresentata anche l'ultima sera del carnevale 1765 « con musica quasi tutta nuova ».

Il dramma di Goldoni era già stato eseguito a Roma, teatro di Torre Argentina, per seconda opera del carnevale 1761: il libretto non reca il nome del compositore, sicchè la musica può ritenersi un centone di vari autori.

111. **Sacrificium Abraham**, oratorio, poesia di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1764 (Cicogna, V, 321).

Esecutrici: Francesca Rubini, Santa Gropello, Girolama Ortolani, Pasqua Rossi, Antonia Traversi.

112. **La partenza e il ritorno dei marinari**, opera giocosa in 3 atti, poesia anonima. — Venezia, teatro di S. Moisè, mercoledì 26 dicembre 1764 (carnevale 1765).

Laurina, Clementina Baglioni.
Tonino, Giuseppe Cosimi.
Rosina, Vincenza Baglioni.
Roberto, Francesco Bussani.
Livietta, Anna Baglioni.
D. Facilone, Agostino Liparini.
Paron Beppo, Giacomo Cerri.
Trivellino, Antonio Ricci.

Libretto alla Bibl. del Liceo Musicale di Bologna, e nella Collez. Schatz. Partitura ms. alla Biblioteca Reale di Berlino ed alla " Kgl. öff. Bibliothek „ di Dresda.

Repliche: Dresda, Zwingertheater, 4 ottobre 1765; Praga, Kgl. Theater in den Kotzen, 1765; Bologna, teatro Marsigli-Rossi, seconda opera di carnevale 1766.

Il WOTQUENNE, n. 100, attribuisce la poesia a Carlo Goldoni, ma non si saprebbe con quale fondamento. Il RIEMANN, p. 406, ricorda quest'opera come eseguita nel 1757 (?).

113. **Triumphus Divini Amoris**, oratorio in una parte, poesia (anonima) di Pietro Chiari. — Venezia, Pio Ospitale degli Incurabili, 1765 (CICOGNA, V, 321).

Interlocutores:

Amor Divinus, D. Francisca Rubini (1).
Mundus, D. Antonia Traversi.
Veritas, D. Jacinta Gropello.
Gloria, D. Elisabeth Rota.
Anima, D. Pasqua Rossi.
Delectatio, D. Jacoba Orsini.
Ingratitudo, D. Hieronyma Ortolani.
Coelestes Genii.

Libretto nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

114. **L'arrivo d'Enea nel Lazio**, componimento drammatico, poesia del marchese Vincenzo Alamanni. — Firenze, teatro di via della Pergola, venerdì 15 novembre 1765.

Venere, Teresa Torti di Milano.
Enea, Giacomo Veroli d'Arezzo.
Latino, Antonio Prati di Bologna.

Libretto alla Biblioteca Vittorio Emanuele ed alla Biblioteca della R. Accademia di S. Cecilia; alla Bibl. del Cons. di Bruxelles; nella Collezione Schatz e nella Raccolta Manoel de Carvalhaes.

Tale componimento venne dato « in decorazione di una mostra di esercizi cavallereschi dall'Instituto de' Nobili (2) presentata alle Loro Altezze Reali il Serenissimo Arciduca Pietro Leopoldo d'Austria Granduca di Toscana ec. ec. ec. (*sic*) e la Serenissima Infanta Maria Luisa di Borbone Granduchessa sua Sposa ec. ec. ec. (*sic*) nella Fau-

---

(1) Cantava sin dal 1745 (CICOGNA, V, 320). Raramente le *figlie* dei veneti Ospedali si davano alla carriera teatrale: ad esempio niuna delle esecutrici ricordate per gli oratorî di Galuppi vi si dedicò. Parte di esse trovava ad accasarsi decentemente; parte trascorreva l'esistenza nell'*Ospitale*, dividendo il tempo tra l'arte ed i lavori femminili.

(2) L'Instituto de' Nobili fu eretto in Firenze nel 1761 sotto la protezione dell'imperatore Francesco I. Il marchese Vincenzo Alamanni era " segretario dell'Instituto „.

stissima occasione della loro venuta in Firenze ed eseguita nel Teatro dell'Accademia degl' Immobili la sera de' 15 novembre MDCCLXV giorno del gloriosissimo nome di S. A. R. il Serenissimo Granduca ». Così nel frontispizio del libretto: errano perciò il SALVIOLI (I, 375) ed il WOTQUENNE (n. 102) ponendo la recita l'uno ai 5, l'altro ai 25 di novembre.

Il componimento è in 12 scene, intermediate da balli e giuochi cavallereschi che furon eseguiti da nobili dell' « Instituto ». La musica del terzetto (scena XII) è di Pietro Bizzarri fiorentino (1).

(Continua).

FRANCESCO PIOVANO.

---

(1) Autore anche d'un *Componimento drammatico* eseguito in Firenze nel 1753, e d'un oratorio. Fu primo cembalista al teatro di via della Pergola dal 1777 al 1787.

Arte contemporanea

La musica sacra e la realtà delle cose.

Noi stiamo assistendo ad un fatto curioso.

Dopo molti anni di lavoro e di propaganda, la musica sacra ebbe recentemente, con l'assunzione alla sede pontificia dell'antico patriarca di Venezia, la sua solenne conferma. L'opera individuale degli apostoli della riforma, coronata da uno dei primi e più solenni atti del nuovo papa, si poteva credere destinata a trionfare sulle ultime resistenze, e la musica severamente liturgica sicura di rientrare nel tempio, escludendone le profanazioni e le caricature.

E da principio qualche cosa si ottenne, tanto che molti si illusero, prendendo la prima vampata come luce duratura. In realtà, in moltissime parti d'Italia, non esclusa Roma, le cose presero di nuovo più o meno a scivolare per la loro china fatale, e le caricature e le profanazioni della musica sacra ad aver libero corso nelle chiese; e anche in quegli altri luoghi dove si erano avute le parziali vittorie della riforma, si riaffacciò la vecchia musica operistica ed operettistica, timidamente forse, ma realmente ad ogni modo.

Or donde questo che io chiamavo fatto curioso?

Io credo da parecchie ragioni.

In generale, la riforma ha trovato animi... e orecchi impreparati; molti pregiudizî velano ancora le menti; il solito *rispetto* — così lo chiamano — per il pubblico, tenace nelle sue tradizioni, tanto più

quanto più queste sono disonorevoli e deformi, serve di scusa, secondo i casi, a un sentimento estetico grossolano, e più grossolano nel clero che nel pubblico, a pigrizie, o a paure ispirate da volgare interesse.

Ma, oltre tutto questo, è innegabile esserci state e durar tuttavia molte e gravi esagerazioni nei criterî pratici della riforma e nella sua traduzione in pratica.

Vorrei qui esaminare brevemente quei pregiudizî, almeno i più comuni e queste esagerazioni.

Obiezioni alla musica riformata.

L'obiezione, o l'osservazione più comune è questa: la musica imposta non piace al pubblico: eppure, l'arte, e più d'ogni arte la musica, e più d'ogni musica la musica sacra, non altro che per il pubblico son fatte.

La musica imposta non piace: e come potrebbe piacere? Tutta si riduce al canto gregoriano o alla polifonia diatonica (Queste distinzioni son tutte preziosità — semplicissime del resto — dovute agli scrittori eruditi: il pubblico, di cui essi sono gli inconsci interpreti, battezza tutto col solo nome di *gregoriano*). Ma che sono in sè e per il pubblico queste forme di musica? Il canto gregoriano è arte d'epoche rozze, prodotto di periodi d'infanzia sociale, onde è lontanissimo da ogni gusto di queste nostre età adulte ed evolute, e tutti, popolo, gente colta, maestri, fanno a gara ad averlo in uggia quando ne capiscano qualche cosa. La polifonia diatonica, nella melodia si riduce a una riduzione del canto gregoriano, per l'armonizzazione a un lavoro di tecnica senza anima, a un arido artificio scolastico. Pochi v'arrivano, non commuove nessuno, poichè è l'astruseria sopra una forma d'arte tramontata per sempre, e tenuta e fatta creder viva per autosuggestione e per imposizione autoritaria.

Io vorrei essere presente dovunque si leggeranno queste osservazioni: scommetto che di cento, i famosi novantanove esclameranno: « Benissimo! proprio così! ».

Scommetto, sicuro di vincere; e me ne dispiace per i miei lettori, se sono del parere degli oppositori, perchè, con loro buona pace, hanno torto, o almeno..... non hanno ragione.

I.

Per rispondere. — *In teoria.*

Il fatto dell'imposizione autoritaria è esagerato. Questa mia asserzione risulta dall'esame discreto del documento pontificio sulla musica sacra, che io mi propongo di riprendere in altro mio studio.

Chi poi crede che la musica sacra sia, così semplicemente, per quelli che l'ascoltano, innanzi tutto si scorda della natura dell'arte in genere e dell'arte sacra in ispecie.

L'arte vive d'una sua vita schiva ed autonoma. Spesso è misconosciuta e dispregiata dal volgo, ed essa basta a sè medesima e si compiace del plauso di pochissimi. È aristocratica nel miglior senso della parola. Proprio nel miglior senso della parola. Nata e nutrita dall'attività delle più alte facoltà umane, spesso si compiace di ripetere col vecchio Orazio: *Odi profanum vulgus et arceo*; benchè intanto lavori — elemento laborioso di civiltà umana — a inalzar fino a sè, affinandoli a mano a mano, gli spiriti meno colti.

Chi sostiene che l'arte è fatta per il pubblico — ed è vero ma solo quando il pubblico è degno di lei — si dimentica dei secoli che noi, spesso fino con troppa disinvoltura, chiamiamo decadenti, come fu per noi, ad esempio, il Seicento. Anche nel Seicento molti artisti pensarono che l'arte fosse per chi l'ascoltava e la vedeva. Chi troverebbe il coraggio di preferirli in cuor suo a quegli altri artisti che pensarono tutto il contrario; e produssero, solitarî e incompresi, quello che una coscienza profonda loro imponeva, in opposizione al gusto corrente? Questi credettero proprio che non l'arte per il pubblico, ma il pubblico dovess'essere per l'arte. Certo, così, mentre parevano aristocratici arrabbiati, divennero i veri democratici, amici sinceri del pubblico, a cui via via fecero brillare un'altra volta la viva stella dell'arte, rieducando gli animi disavvezzi a fissarla, a distinguerla e a compiacersi di lei.

Questo, per cenni fuggevoli, dell'arte in generale, ed è così naturalmente applicabile all'arte sacra, che mi parrebbe inutile aggiungerci altro.

Piuttosto si badi, che parlando di arte sacra entra in moto un

nuovo elemento a impedirci di crederla proprio assolutamente per chi l'ascolta o la veda: l'elemento liturgico.

Quando noi, ad esempio, ragioniamo di canto gregoriano — e quello che per eccellenza si dice di esso deve ripetersi approssimativamente di ogni musica liturgica — ragioniamo di una musica non mai esistita e vissuta per sè, nè tale che sia giunta a noi sul fiume del tempo, cantando al cielo e alle sponde per suo uso e consumo; no, essa nacque e si sviluppò inseparabilmente unita alla sacra liturgia. Partecipò quindi alla natura di questa e ne subì le vicende.

Or chi potrebbe fra i suoi coraggi eroici trovar quello di sostenere che la liturgia non è per il pubblico? È quasi l'espressione più solenne di tutti i cuori che adorano e pregano. Ma chi in pari tempo troverebbe fra quei coraggi il coraggio di sostenere che essa storicamente si sia piegata, e per dovere abbia a piegarsi alle mutevolissime fasi del gusto popolare? Essa piuttosto le domina, rimanendo immutata sostanzialmente fra le vicende di tutto. Le domina per la dignità dogmatica dei riti, non meno che per la sua magnifica bellezza, e per la venerabilità dei secoli che vide trascorrere e ai quali tutti parlò degnamente di Dio. Ha come suo tesoro alcune di quelle preghiere che, balzate dalle semplicità profonde del cuore umano, non appartengono a nessuno, perchè appartengono a tutti; ond' è che il piccolo presente e l'effimera nostra esistenza si ricongiungono nel tempio al grande evo che fu e all'avvenire. La musica liturgica non rimase estranea a nulla di tutto questo; onde, se non altro per questo, è e deve riguardarsi superiore al gusto popolare. Come la liturgia non cambierà di certo, così nemmeno essa cambierà. Piaccia o non piaccia oggi, aspetterà un domani che abbia orecchie da intenderla.

C'è un secondo oblio nelle mosse obiezioni, ed è circa la natura del pubblico presuntivo d'un tempio.

Inutile giustificare l'aggiunto *presuntivo*. Contro qualunque condizione momentanea di cose, il pubblico del tempio può sempre esser composto dai rappresentanti d'ogni ceto, dal più intellettuale e raffinato al più rozzo e primitivo. Se i rappresentanti di quest'ultimo non sono in grado d'intendere e di gustar nulla di canto gregoriano e di qualunque musica squisita, il ceto colto e raffinato è proprio in questa musica squisita che trova un' ala pel proprio spirito.

Qualcuno deve sacrificarsi, mentre si adotta, o semplicemente si

usa o si continua a usare una o altra forma d'arte nel tempio, siamo d'accordo; ma dovrà proprio essere sempre il ceto degli animi più colti che dovrà sacrificarsi a quello degli animi meno colti? O i diritti a venir rispettati nelle proprie esigenze spirituali non crescono dunque col crescere della propria educazione? Qui davvero un pareggio in nome della libertà equivale a una tirannia. Sia pure che spesso chi più è in alto scenda verso chi è più in basso; ma che qualche volta s'invertano un po' le parti è pure giustizia.

È come nella predicazione: tener dietro agli spiriti più poveri è virtù e, di nuovo, giustizia; ma non pensare che ad essi soli è sciocchezza e ingiuria; con questo risultato finale, a cui in misura spaventosa s'è già riusciti: allontanare tutta la società colta dal tempio e gettar il discredito su tutta la parola sacerdotale.

Il canto medievale.

Le obiezioni a questo punto divengono particolari e stringono l'argomento da vicino.

Il canto gregoriano è un canto rozzo come le età che lo produssero.

Vediamo.

Quest'accusa si fonda sopra quest'errore: credere che il mondo sia fatto a ripiani; si ascende, si ascende, e mentre si sta sulla scala si è *in formazione di qualche cosa*, poi viene il pianerottolo, il ballatoio, il balzo, per dirla con Dante; lì si posa, e si è *qualche cosa.* Non pare chiarissimo? Ed è puerile. No, non così. Il divenire è invece continuo, e non ci sono nè pianerottoli, nè ballatoi, nè balzi; il divenire segue sempre, e mentre si diviene si è e si diviene ancora; e ad ogni momento ciò che diviene è relativamente perfetto. Così sarebbe un errore credere che la lingua latina, per recare un esempio, *fu* in un certo punto, e che in quel punto rappresentò la perfezione di sè stessa: no, fu sempre mentre andò divenendo, e fin quando si chiamò lingua italiana, francese, spagnuola, in genere lingua neolatina, fu ancora l'antica lingua evolutasi; sempre bella, gentile e forte, come quando incitava le legioni di Cesare, si piegava a guisa di monile sotto la mano di Virgilio, e

via via lampeggiava rude e nuda nella passione di Sir Raoul e nell'impeto di Fra' Salimbene, nel più folto del Medioevo.

Io son d'accordo con molti dotti che hanno il coraggio solo adesso di accennare a quanto io ebbi il coraggio di dire qualche anno fa pubblicamente sul *Palestrina* (1): che i ricchi, abbondanti, sovrabbondanti vocalizzi neumatici di una parte, e notevole, dei canti gregoriani rappresentano una deviazione e un manierismo. Ma da principio, e quando Gregorio Magno li ravviò e li fissò, cotesti canti non furono che una fusione organica e geniale delle più pure tradizioni monodiche ebraiche e greco-romane, quindi uno sviluppo normale di forme d'arte anteriori. Su questo punto classico il parere degli intendenti è concorde; e in questo davvero il parere degli intendenti, al punto a cui sono le ricerche storiche, definisce il fenomeno artistico e gli assegna il valore.

Del resto l'argomento storico dove abbiamo il monumento in nostro possesso è una specie di controsenso. L'argomento storico serve a dedurre analogicamente il valore di qualche cosa rapitaci dal tempo, non per assegnarlo a quel che vediamo e udiamo. Chi se la immagina una brava persona che, tutta compresa della bellezza della Basilica di Domitilla, o, giusto di una Sequenza gregoriana, un bel momento si arresti, scuota il capo, e si richiami all'ordine da sè stessa, così press'a poco: — Anima mia, bada; a te par qui di godere una gioia estetica profonda e pura; ma tu, anima mia, sei una gran fanciullona illusa! La Basilica di Domitilla e la Sequenza che ti hanno fatto sognare, sono o non sono di un' epoca oscura e rozza? Sono? E allora quella Basilica e quella Sequenza sono due birbonate.

Naturalmente, chi ha interesse ad argomentar contro soggiungerà: — No: siamo noi che ci sentiamo urtare dal canto gregoriano, duro, insignificante, monotono: l'argomento storico ci rende ragione di quel che proviamo noi di questa lontana età rispetto agli autori delle melodie gregoriane. — Ma è facile opporre subito, che quando si riduce un argomento a cosa personale e di sentimento, il duello è fra i contendenti, ma..... Dulcinea non c'entra più: vale a dire che il duello si

(1) Giornale di musica sacra da me fondato e diretto a Firenze dal 1899 al 1902.

cambia in un'accademia di scherma, la quale si può seguitare finchè si vuole. Voi vi sentite urtati? A voi il canto gregoriano sembra questo e quello? a me sembra tutt'altro; e a cento persone, se voi che lo combattete siete dieci, come a me esso riesce una soave carezza di mano profumata.

Dice: Ma noi siamo sinceri.

Siete degli insolenti, se supponete che io e i miei compagni di gusto non lo siamo altrettanto. E ci confortiamo nel nostro sentimento — il quale poi non è così cieco da impedirci di riconoscere che fra molto gregoriano bello ve n'ha del mediocre parecchio e molto di molto brutto e insulso — ci confortiamo analizzandolo nella sua mirabile struttura, nell'ampio e libero ritmo che vi circola per entro, ritmo nella sua ampia e libera movenza simile al gesto agile di chi è padrone di sè, tanto più elegante degli scatti misurati da marionetta che costituiscono l'estetica militare: ci confortiamo studiandone la ricchezza dei toni, la nobiltà delle modulazioni; cose tutte che ci richiamano a mente alcuni giudizî quasi incredibili presenti e passati, come quello di Mozart, ad esempio, di cui si narra dicesse che avrebbe data tutta la sua musica per la gloria d'aver composto un *Prefazio*.

La polifonia palestriniana.

La seconda obiezione particolare riguarda la polifonia classica.

Come l'ha formolata qualcuno, quest'obiezione è solenne e cattedratica.

La gente più semplice ha una sola confutazione: *Che noia!* Confutazione inoppugnabile, l'unica veramente inoppugnabile, del resto: andate a persuadere uno che s'annoia di non doversi annoiare! — è come l'affare del piacere di cui si parlava dianzi.

Confutabilissima invece è l'obiezione sapiente.

E innanzi tutto: seppure fosse, così, generalmente vero che la trama melodica della polifonia diatonica si riducesse a frasi di canto gregoriano, una volta provata a sufficienza la bellezza di questo canto, cadrebbe l'accusa mossa alla musica la quale sopra quelle vecchie melodie ricamasse il proprio lavoro. Ma non è vero che *la*

polifonia classica sacra sia tutta tessuta su quella trama. Molta sì, moltissima anche; la polifonia classica, no. Per asserire con sicurezza il contrario bisogna, o averne veduta tanta quanta ad ogni modo non basta a giustificare un giudizio così grave, o confidare nella credulità o nella corta erudizione di quelli a cui si parla.

Argomento dunque per dissolvere questa difficoltà è uno solo: rimandare gli oppositori alle opere classiche; un po' di studio risparmia un turbine di chiacchiere e un mare d'inchiostro.

Per dissolvere l'altra — così comune! — che la polifonia si riduca a un artifizio, io non so come fare. Dirò: Che si presti a degenerare in lavoro di scuola, io sono il primo a confessarlo; che molti siano incappati senza volerlo nell'insidia, si deve concedere; che molti privi di ogni scintilla geniale abbiano veduto in passato e vedano oggi nel comporre qualche polifonia un ritrovato comodissimo per dissimulare la loro povertà di ispirazione e di genio, anche questo è verissimo; che la polifonia non sia altro è falso. Io indicherò di qui a un momento perchè la polifonia può apparire un aridume scolastico senza vita e senza effetto e presso che senza significato, a sentirla eseguire; premetto intanto che analizzandone gli spartiti a tavolino, il disegno geometrico che risulta all'occhio può illudere i meno pratici, i quali non ne sanno computare l'effetto, risultante nella esecuzione dalla fusione dei disegni melodici, dal riecheggio delle frasi e dall'ondeggiare sonoro dell'unità.

II.

A contatto con la realtà delle cose.

Di nuovo il canto medievale.

E vengo subito al punto più importante: 1° riprendendo in esame, al contatto con la realtà delle cose, il canto gregoriano e la polifonia classica; 2° bilanciando, sempre in relazione con questa realtà, i diritti della musica moderna ad aver la sua parte nella sacra liturgia.

Ora non si tratta più di abbattere e dimostrar vana nessuna volgare obiezione alle grandi forme storiche dell'arte sacra musicale; si tratta di vedere che norma dobbiamo seguire noi, per applicare ragionevolmente i principî della riforma.

E cominciando dal primo punto, dico che una delle grandi ragioni per le quali il canto gregoriano riesce generalmente inaccessibile è la sua estrema esigenza — che è poi un segno della sua delicata bellezza — di un ambiente omogeneo — espressioni d'arte che si adattano a qualsiasi circostanza di tempo e di luogo, son sempre di secondo, terzo e quart'ordine. —

Io mi rammento, a S. Pietro, all'esecuzione famosa, desiderata da Pio X sugli albori del suo Pontificato, della ***Missa de Angelis***, il giorno della festa di S. Gregorio; con la miglior voglia del mondo di farmi trasportare dalla semplice melodia nelle altitudini dell'adorazione e della preghiera, rimasi a piedi. Più ancora: quelle circa duemila voci che avrebbero dovuto riuscir potenti, non fecero che urtarmi i nervi.

Provai a persuadermi ciò dipendere dall'esecuzione, impossibile a

ottenersi agile, con sì gran folla di voci, non di popolo ma di *cantori*. Ma restai malissimo quando il coro scelto dei Benedettini di S. Anselmo intonò il *Graduale*, poi l'*Offertorio* (l'*Introito* m'era sfuggito), le *parti mobili* della Messa. Quel coro, piccolo relativamente a S. Pietro, ma perfetto, rese più acuto il mio stato di prima. Eppure quelle voci conservavano tutta la fluidità spirituale, tutta la snellezza nel muoversi, tutta la sapienza delle inflessioni e delle sfumature onde mi ero tante volte sentito portar via l'anima, su nella verginea chiesa dell'Aventino. Che cosa dunque mi dissipava l'incanto? Senza dubbio la cornice di quel quadro sonoro, cioè, quel tempio, magnifico, sì, ma tra il classico e il barocco, quella funzione papale che è insieme regale, imperiale, romano-bizantina, lontana, ad ogni modo, d'una immensa lontananza, dalla linea melodica di quel canto. L'unità d'impressione era rotta, e lo spirito non gustava più; oserei dire, non percepiva più: come non si *vedrebbe* — nel vero senso della parola — un simbolo cemeteriale del 2° secolo, un fregio marmoreo del Mille, una figurina di Giotto, del B. Angelico, del Perugino in una cornice secentesca.

Il canto gregoriano, anche il più bello, anche il meglio eseguito, ha bisogno di tutto un insieme suggestivo di mistico raccoglimento, quasi di uno struggimento religioso, nella stanchezza dei sensi, del mondo, di questa povera, moribonda esistenza, aspirando a una immensa pace.

Ora, in genere, le nostre chiese contengono spesso troppo del farraginoso e dell'agitato di queste nostre età, così diverse dalle medievali in cui fiorì quel canto; e il popolo che vi conviene, per lunga abitudine, è ancor più, molto più del luogo, farraginoso e agitato. Lasciate vaporare quelle candide melodie da un coro di monaci invisibili, o che riproducano una visione del passato, in un'adunanza misticamente raccolta, ed esse divengono onnipotenti: rompetene l'incanto, sono una nota falsa nel coro che canta la vita moderna. Rappresentano il passato, recano fino a noi un'eco di secoli dileguati via, lontani; è necessaria una speciale disposizione d'animo per gustarne la strana nostalgia: l'ambiente sereno, mistico, di un'arte fatta di adorazione e di preghiera deve compiere il miracolo.

Il quale però non segue affatto ove gli animi non ne siano capaci, ove al miracolo non vadano predisposti.

Punto questo capitalissimo, e a cui non si è pensato quanto si doveva, fin da principio.

È necessario che accanto ad ogni Palestrina sorga un S. Filippo, altrimenti si farà un buco nell'acqua, pur dopo tutti gli sforzi possibili per ricondurre alla sua severa castigatezza, alla sua bellezza trascendente e mistica, la musica. E ora ne sappiamo qualche cosa. Quale differenza passa, quanto a raccoglimento del pubblico, fra uno dei tradizionali concerti di musica profana per chiesa, quali usavano qualche anno fa, e una buona esecuzione di Palestrina, supponiamo? Per me, io non ve n'ho riscontrata che pochissima o punta. Viene persino in mente l'*omnia munda mundis,* per non citare un altro passo che parla di certe margarite e di certi animali. Se questo non sia da ripetere con energia e insistenza mille volte maggiore quando si tratta di canto gregoriano, lo pensi chi conosce il canto gregoriano, e sappia compararlo con la musica moderna. Ma giacchè qui si vuol riguardare la questione dal suo lato pratico, lasciamo di occuparci di quanto seguirà quando realmente saranno sorti i S. Filippi, e anche un poco i Palestrina; lasciamo di professare le nostre convinzioni e di esprimere i nostri voti, per chiederci: oggi siamo in grado di confidare nelle disposizioni mistiche e trascendenti del pubblico solito e non solito del tempio, sì da affidarne l'anima alla potenza del canto gregoriano? Alla qual domanda, se si trovasse, o positivamente si trovi, un gruppo di bravissime persone pronte a rispondere coraggiosamente di sì, non tornerebbe a mente la scena raccontata da Giovan Mario Crescimbeni, di quella bella giornata che, andati in parecchi a far merenda *fuor di Porta*, all'ultimo si sdraiarono tutti sull'erba e i fiori dei Prati di Castel S. Angelo, e così sdraiati e recitandosi a vicenda con molta convinzione non so che sonetti e canzoncine, mentre alcune pecorelle brucavano là attorno, uno uscì fuori a dire: « *Sosì, non vi par egli che noi oggi abbiamo rinnovellato l'Arcadia?* ». Eh, per... rinnovellare ci vogliono tante cose! E il peggio si è che alcune sono inesorabili al richiamo.

Basta: una cosa invece è certa: che questo nostro tempo è per molti riguardi refrattario al mistico e al trascendente, e che probabilmente, massime col vento che tira, seguirà ancora un pezzo nelle identiche condizioni.

S'io dico il ver l'effetto nol nasconde. Il quale argomento dell'*effetto* è uno di quelli che si classificarono fra i cocciuti.

Finchè si resta librati alti alti su questo basso mondo, la prospettiva dal sopra in giù può illudere; non solo, ma si dà il caso che qualcuno si libri più alto di noi: e allora... Ma quando si guarda all'*effetto*, quando si è a tu per tu con la realtà, gli argomenti prendono la consistenza e la lucentezza dell'acciaio.

Or bene, si guardi dunque all'*effetto*. Io per mio conto so — non arguisco, non indovino, non attingo da questo o quel giornale, da questo o quel libro, da questa o quella relazione officiale, non rifaccio il verso a questa o quella persona o illusa, o interessata a nascondere il vero e a blandire chi vuol essere blandito; nulla di tutto questo — io so: so che il pubblico di tutta Italia (l'Italia la sto girando da un pezzo tutta, dall'Alpi al Lilibeo, e mi son da per tutto, per mia vocazione personale, e per vedere che valessero le mie antiche dicerie su questo argomento, occupato di questa specie d'inchiesta) battezza sempre, in qualunque caso, con qualunque esecuzione gli si appresti, il canto gregoriano per *Messa da morto*: so che il nemico più dichiarato, cotesto venerando canto lo ha fra il clero; so che il canto gregoriano, nelle grandi occasioni si esclude costantemente, in moltissimi luoghi, come roba da strapazzo e addobbo di tutti i giorni; so e vedo che dovunque si esegue più finamente e quasi idealmente, succede come qui a Roma, nella Chiesa dei Benedettini sull'Avventino, dove il pubblico si compone sempre, al massimo, d'una ventina, d'una venticinquina di persone, le più, straniere, alcune curiose come in una bottega d'antiquario, alcune bisognose di quel bagno mistico una volta ogni tanto, alcune — sempre delle venticinque sullodate — amanti di... sognare, una volta la settimana, un sogno del passato, e finalmente alcune desiderose di trovare Dio, in quel paradiso di semplicità, di raccoglimento, di armonia, in cospetto di questo cielo e di questa terra unici al mondo, di trovar Dio, e in quel canto benedettino una parola arcana misteriosa da rivolgergli, che il cuore sa, ma nè le labbra, nè l'arte solita traducono; so che capitati alcuni individui del genere di cui è composta l'Europa, almeno per nove decimi, a esecuzioni finissime di gregoriano, ne sono usciti, rivolgendosi a me, che avevo commesso la baggianata di condurveli, con una faccia fra attonita e annoiata, di-

cendomi: — È tutto qui?; — so che di dieci persone le quali oggi parlano di canto gregoriano e a volte s'accalorano per esso, nove ne sanno quanto press'a poco sapevano di S. Tommaso, fra dieci persone nove che vi si accaloravano, una ventina d'anni fa; so che parecchi maestri di musica, pure piegandosi in teoria a fare il dovere loro imposto, lasciano andar la mano in pratica, dove non li segue nè la persuasione, nè il cuore; so che in eguali disposizioni sono tutti i cantori, massime secolari (fatte appena poche eccezioni), compresi fin quelli che a volte mi decisero a spingermi o sulle cantorie o nei cori per compiacermi con essi della eccellente esecuzione; so che di qua e di là le infrazioni degli ordini vescovili e pontificî su questo punto del canto gregoriano sono accolte o con troppo palese, o con mal dissimulata compiacenza, come una rivincita presa sulla costrizione dal sentimento vero comune, e dalla libertà; e so molte altre cose che non è prudenza scrivere e pubblicare.

Io sono ben lontano dall'approvare tutto ciò, dal godere di tutto ciò. Ricordo la confidenza piena di gioia, la baldanza piena di serenità, con cui per anni ho parlato e scritto, come e quanto ho potuto, per contribuire il mio piccolo obolo alla grande causa; ricordo (*dolce n'è la memoria*) la mia fede nella riforma; ricordo con che amore, con che passione scrissi sul canto gregoriano. Mi pareva allora che appena si fosse propagata quell'onda sacra, tutti vi avrebbero preso lo stesso amore, la stessa passione mia. Poi... eh! poi vennero i fatti, la dura realtà a obbligarmi a discendere dalle regioni astrali. Non ho perduto oggi le mie antiche fedi, oh no; solo s'è allontanato il punto di contatto del loro raggio proiettato dalla mia anima col raggio dei fatti, per l'appunto, della realtà. C'è tempo prima che gli animi siano preparati a quella parola sottile che susurra il gregoriano. Per ora io non dico altro che questo: lo stato comune degli animi è una seconda difficoltà opposta alla divulgazione del canto gregoriano.

E vi ha un terzo ostacolo, *l'esecuzione*.

Io mi trovai una volta a sentir eseguire su due pianoforti una fuga di Bach scritta per organo. Non c'era nulla da appuntare in quella esecuzione; suonavano due vecchi maestri che, dopo i trionfi dei loro begli anni, s'erano ritratti a vita privatissima. Come suc-

cede spesso in cotesta gente, a mano a mano s'erano inselvatichiti come due orsi. Non vedevano più nessuno, nessuno li vedeva più, massime a spettacoli di musica. Che importava loro? Non l'ascoltavano essi dentro nelle vecchie anime quell'immortale fragore di armonia, non piangeva là dentro nelle loro vecchie anime quel melodioso pianto, onde un giorno avevano affaticato e fatto spasimare i più grandi organi d' Italia e di Francia? Adesso suonavano per sè, in una vasta sala oscura, deserta, per sè, sdegnosi, soli. L'integrazione di quella musica nel cuore dei vecchi maestri doveva essere mirabile; ma per me, entrato di sorpresa in quella sala, quella divina musica mi parve stridesse miserabilmente sotto il martellar delle note.

Altrettanto e peggio provo ogni volta che si eseguono le melodie gregoriane a scartamento ridotto. Io indovino, sento che immensa voce sarebbe quella che mi giunge immiserita in cinque o sei voci di cinque o sei cantori, a volte eccellenti — Roma per questo è in una condizione invidiabile — ma cinque o sei; le conto: una, due, tre... e intuisco il coro; il coro, unica voce in cui ogni voce sparisce, assorbita, fusa; parola profonda tanto da superare le condizioni personali; unità di moltitudine; risultante di disperse energie umane nell'unico raggiare dell'arte; e dal confronto nasce il rimpianto quasi doloroso.

Eppure è fatale. Da chi, dove, quando si possono aver sotto mano tante voci educate, quante son necessarie a costituire un vero e proprio coro? Educate, e con quale educazione! che le metta in grado di realizzare quest'apparente contradizione: conservare tutta la propria personalità affettiva e tecnica nel canto, e aver l'agilità di rinunziare alla *propria* autonomia in omaggio alla totalità e perchè sorga la bellezza unica ed impersonale del coro. E che lungo tirocinio d'arte non occorre per ottenere l'obbedienza, assoluta, ai cenni del maestro! E che fortuna se si trova questo benedetto maestro!

Difficoltà d'ogni genere, dunque: difficoltà nel costituire il coro, difficoltà di numero, di educazione, di abilità, di docilità negli esecutori.

E le norme proposte dai recenti studî? Son molte e sottili, sicchè non è proprio l'estremo dell'agevolezza apprenderle. Ma fosse, è poi sempre un pochino meno agevole applicarle, senza cadere o nel goffo

o nel manierato, ed è meno agevole ancora farle accettare in guisa che divengano per tutti gli esecutori uno spontaneo *fren dell'arte*.

Io sfido a negarmi queste esigenze delle melodie gregoriane, di quelle povere melodie che seguono a esser prese per il mezzo termine comodissimo di tutti gli ignavi, di tutti i pezzenti della liturgia in pantofole, di tutti gli sfiatati baioccanti delle sagrestie.

Nè qui, per voglia di stravincere, amo punto esagerare. Limitiamo pure tutte queste difficoltà, o diciamo *non facilità*, massime per quel che riguarda il numero dei componenti un coro (mi è occorso sentir cori qualche volta ben modesti nel numero, ma perfetti nell'affiatamento, e mi ricordai di certe originali chiesine gotiche, spiranti mistico raccoglimento, quasi timido, ma tutt'altro che di cattivo genere, benchè diverso dal fascino spirante dalle grandi cattedrali del medesimo stile): ma, dopo tutto, le difficoltà rimangono difficoltà, e queste costituiscono altrettanti ostacoli alla immediata divulgazione delle melodie gregoriane.

E intendiamoci. Io capisco benissimo che tale divulgazione si potrebbe anche ottener subito, che si potrebbe imporre il canto gregoriano in qualunque condizione di cose: coro o non coro, abilità o non abilità, maestri o non maestri, ambienti o non ambienti, preparazione o antipatia; capisco benissimo questo (quantunque il *Moto Proprio* a questo non conduca); ma che si sarebbe ottenuto? L'aggiungersi di un nuovo ingrediente materiale ed esterno ad altre manifestazioni materiali ed esterne del culto; ancora una formola per la formola, non per la bellezza compresa, nè per l'efficacia che dipende da cotesta bellezza. Oh, via! Se n'ha di troppo dei pesi che già gravano sull'anima cristiana individuale e sociale per simili ingredienti non digeriti. E anche per la salute spirituale non basta ingerir cibo, è necessario digerirlo.

Nè per tutto ciò, di fronte a qualsiasi difficoltà s'ha da parlare di abolizione del canto gregoriano negli usi liturgici. Già, io sarei curioso di sapere che cosa potrebbe sostituirsi ai *Prefazi*, ai *Pater noster*, ecc. ecc., in uso nella liturgia.

Così: io ho protestato la mia riverenza pei diritti di quanti hanno affinato sè stessi e il loro sentimento sacro. Questa mia riverenza mi rende geloso per il canto gregoriano. Io vado a prenderne un

bagno, quando posso, all'Aventino. Perchè questo spirituale sollievo dovrebb' essere negato, e in nome di che cosa, ai miei fratelli?

Io giungo anche più innanzi. Riconosco quale una delle leggi più universali, quella dell'azione e della reazione, per cui pare che il mondo si avvolga tutto continuamente in un circolo, ondeggi in un' alternativa, in un eterno flusso e riflusso; e ne conchiudo che fin quello che può prendersi per un fuor d'opera, o per un anacronismo, o altro, finisce per ottenere qualche effetto, in pratica.

Per esempio, nel caso nostro, dobbiamo confessare, per non ingannarci da noi medesimi, che per il canto gregoriano ci vogliono anime preparate; ma è forse questo così vero, da rendere addirittura falso che il canto gregoriano possa contribuire a preparare le anime alle più sottili effusioni della fede e della pietà?

Ma per pensare a questa possibilità è indispensabile supporre esecuzioni, se non perfette, almeno tali che non riescano a soffocare ogni bellezza.

Questa considerazione ci trascina di nuovo a contatto con la più rude realtà. Quale azione o quale reazione può ripromettersi mai dalle melodie gregoriane eseguite, come sono, con troppa frequenza fra noi? I fatti — si abbia o no il coraggio di confessarlo — rispondono inesorabilmente: nessuna.

Le conseguenze — pratiche sempre — sono due: 1) dove e quando si può, massime poi, dove e quando si deve, eseguire qualche melodia gregoriana, sia nel modo più degno possibile. Si abbia e cresca quasi un timor sacro di profanarle: 2) e siccome le difficoltà devono diffidare i più e nella maggior parte dei casi dal prendere alla leggera il canto gregoriano, si lasci a chi è in grado di tradurlo con mezzi squisiti. Sarà solo la cattedrale? sarà qualche chiesa di monaci? Meglio poco, purchè bene. Le poche chiese diverranno allora quasi altrettante probatiche piscine, dove le anime andranno ad attingere nuova forza spirituale.

Così, ma solo così, non rendendo usuale e comune quello che oggi non è possibile, si farà anche sul serio la causa del gregoriano. Così, ma solo così, esso penetrerà via via gli animi. L'effetto è lontano? ma volendolo più prossimo, o si allontana di più, o si interdice affatto.

Noi siamo diventati utilitari a vapore. Gente di piccola vista e di più piccolo cuore, una cosa sola c'importa, ottener subito lo scopo,

immediatamente il successo; senza accorgerci che il successo immediato, quasi sempre, del successo vero non è che il simulacro e l'ombra. C'è una grande sapienza, da noi quasi smarrita: saper aspettare. E c'è una profonda gioia: l'aspettazione operosa. Questa, se davvero sia operosa, è già conseguimento non ombratile dello scopo.

Ancora la Polifonia Palestriniana.

Ognuno ripeta queste mie riflessioni a proposito della polifonia. Non son necessarie che poche varianti.

Senza dubbio, la polifonia è meno ostica al pubblico.

A S. Pietro, io non so più dire quante brave persone che sospiravano alla *Missa de Angelis* il motto comune famoso: « Oh, Dio! ma questa è una *Messa da morto!* », all'intonarsi dalla Cappella Sistina, sotto la direzione del M.° Perosi, una sacra polifonia, le vidi respirare, poi ravvivarsi, poi diventar raggianti. Era proprio per il piacere generato da quelle armonie che lì a S. Pietro, come su alla Sistina, possono librarsi a volo con l'arco ampio e sonoro che par chieda quello delle vôlte di Michelangelo, a cui il genio del Palestrina le commisurò? In parte credo di sì, ma in parte credo non vi fosse estranea la forza del contrasto.

Fuori di questa constatazione, noi urtiamo negli stessi ostacoli notati per il canto gregoriano, dei quali alcuni divengono anche più gravi.

Per esempio: se il coro unisono gregoriano richiede una finezza straordinaria, il coro polifono è più arduo comporlo, non sempre e forse di rado avendosi a propria disposizione gli elementi varî onde naturalmente risulta, e in numero tale che, di nuovo, costituiscano davvero un coro. Oltre di che, la polifonia classica, per dispiegare tutta la sua magnifica potenza, abbisogna di una direzione *sui generis*, che segni il ritmo chiaro, percettibile, tenendosi lontanissima dal mensuralismo preciso moderno.

Ora, è permessa qui una domanda pericolosa? Quanti sono i maestri capaci di scoprire l'onda *palestriniana* negli spartiti classici della polifonia vocale sacra? Una seconda domanda è meno facinorosa:

Quanti sono i cantori capaci di intendere il ritmo della polifonia e di obbedire al cenno multiforme — stavo per dire proteiforme — di quel maestro rarissimo che lo sappia usare?

Si aggiunga la difficoltà del portamento della voce nelle polifonie classiche, differentissimo dal solito; la difficoltà dell'autonomia delle parti reali, che non deve diminuire d'un punto la fusione generale così della melodia e dell'armonia, come del movimento e del colorito.

Crescendo così le varie difficoltà d'eseguir bene queste polifonie, anche per esse viene a verificarsi la terza difficoltà notata per il canto gregoriano, quella dell'effetto sul pubblico. Perchè, difficoltà crescenti indicano esigenze crescenti. Volete che vi imbastisca una *Messa* di Vittoria, o di Orlando di Lasso, o di Luca Marenzio, o di Croce, o di chi vi pare, o dello stesso Palestrina? Accetto subito; in fondo ci si va, magari senza scivoloni. Avrete *sentito* quella partitura? nemmeno per sogno; v'avrò riprodotto innanzi allo spirito, non una partitura, ma un'ossatura; non un organismo lampeggiante di bellezza e di vita, ma uno scheletro.

E ora non pensate più a voi, pensate a un gran pubblico, quanto più grande di numero, tanto più piccolo di cultura e di adattabilità; pensate di ammannirgli esecuzioni polifoniche, ridotte per ogni lato ai minimi termini in nome..... nei nomi più santi che vi pare; che cosa ne otterrete? Semplicissimo, che non ne capirà nulla, quindi non gusterà nulla, prenderà in uggia la riforma, chi la promosse, chi la inculcò, chi vi si attiene, chi la sostiene e..... altro ancora.

Oh, se si potesse stampare, non quello che si dice in quelle adunanze di mutua incensazione che sono i congressi, ma quello che scatta dal sentimento pubblico! Ma non si può.

— « In guardia, messere! ora voi siete contro di voi, e prendete norma dal pubblico! ».

— « In guardia, loici! ora travedete. Non si tratta del pubblico, ma della difficoltà di presentare al suo sentimento estetico, per arrivare al suo sentimento religioso, le sacre polifonie ».

Le imitazioni.

Peggio poi quando all'autentica polifonia antica si sostituisca la pseudo-polifonia di imitazione moderna.

Io non lo nego: ci sono imitazioni dall'antico non prive di una certa bellezza; onde trovano gli ammiratori. Attirati da che? da un certo sapor strano? da una specie di liscio sopraggiunto, quasi una carezza, all'ingenua e spesso schiva arte antica? o forse una mesta, molle nostalgia del passato, d'un passato che può apparire da lontano tanto più bello del presente? Lo lascio indagare agli ammiratori, fra i quali io confesso di trovarmi a disagio, diffidente come sono, e divengo sempre più di ciò che mi pare in ogni caso un segno di, diciamo così, poco genio.

Ma altro che imitazioni, spesso! Qui in musica sacra le audaci o ingenue falsificazioni abbondano più che in qualsiasi altra arte. Non sapete che fare? Avete il cervello come una pomice? Invece di imbarcarvi per l'America, invece di farvi curare in un istituto idroterapico, componete una polifonia di stampo antico.

È un fenomeno che s'è dato, e nemmeno tanto di rado, in questi ultimi tempi.

Oh, via, buona gente! lo stampo antico è spezzato, e nessuno lo ricompone: lo stampo era l'anima antica. Quale buon borghese, di questi nostri anni di grazia, oserebbe ripromettersi di dare a due periodi di prosa il giro che prendevano sotto la mano di Niccolò Machiavelli, per esempio? Ebbene, quel giro è simile al giro melodico e armonico d'una polifonia antica.

Ricordo un aneddoto.

Fu pregato Giulio Salvadori di aggiungere nel *Cantico delle Creature* un *invito* alla donna a lodare il Signore. Il poeta, stando malato, sciolse la promessa. Nel suo *invito* era tutta la sua anima francescana, una delle più simili, io penso, al genio di Assisi. Giovanni Papini, presente alla lettura delle dolci frasi, osservò: « È tutto, fuorchè S. Francesco ». E infatti costì era la riflessione delicata, acutissima, sostituita alla mite impetuosità intuitiva. Il Papini aveva perfettamente ragione. Giulio Salvadori, io soggiunsi, era stato france-

scano, cioè semplice, sincero, riuscendo riflesso, come era stato sincero S. Francesco, riuscendo impulsivo e primitivo; ma le due sincerità riuscivano ai due poli dello spirito umano.

L'antico non si imita, si ricalca: e padroni tutti di abbandonarsi all'ingrata fatica, purchè sappiano che il ricalco non è opera che da manovali dell'arte.

Questo canone ormai è applicato dovunque. Chi riguarda ancora come cosa seria le architetture di questo o quello stile, di questo o quel secolo? Appena qualche accademia di belle arti, o qualche banditore di concorsi, o qualche artigiano impotente. Lo stesso è in pittura, in scultura..... Solo in musica non si fa ancora luogo a procedere contro i falsificatori dei processi armonici.

Almeno le misere prove passate mettessero in carreggiata gli illusi, e la stanchezza universale facesse rinsavire gli artisti!

Oh, ben altro lavoro li aspetta! glorioso e gioioso lavoro! esser loro, portar tutti sè nella loro opera, imprimerla del segno del loro spirito. Se pochi riesciranno, meglio! siamo in troppi in tutto e da per tutto.

Imitiamo davvero gli antichi.

Si parla sempre del Palestrina come del restauratore della musica sacra: nel senso che abbia richiamato e dato corso a un antico patrimonio lasciato inoperoso, fu sin troppo poco restauratore. Cominciò forse un lavoro di riduzione delle melodie gregoriane, ma lo lasciò a metà; poi scrisse egli, ma senza nessun' idea di rifare i melodisti medievali: fu novatore, e per il tempo suo moderno.

Così avvenne per ogni spirito geniale.

Ogni secolo, anche il più aberrante dalla casta e profonda religiosità, almeno per opera di qualche eccezionale tempra d'artista, ha cantato a Dio il suo inno; suo, non d'altri, nemmeno dei secoli riconosciuti più tipici per sentimento religioso. Perchè solo noi, in questo coro d'uomini fiduciosi di sè, dovremo condurci, simili a pezzenti, cacciati via dal tempio della vita, della verità, della bellezza e..... di Dio, a domandar l'elemosina di gente in gente e di secolo in secolo, proprio come l'accattone va di porta in porta? Prendiamo pure le mosse da qual secolo più ci pare, da qual genere d'arte più ci piace, da qual popolo più ci attrae; ma poi siamo noi, moviamoci noi, e la nostra tempra, i nostri pensieri, il tumulto di questa

vita moderna e nostra, brutta sì e deforme in molti suoi aspetti — l'ho bestemmiata tante volte anch'io, nè so finora proporre un'emenda assoluta per l'avvenire — ma pur tanto bella, tumultuosamente splendida, in tanti altri. — Siamo noi.

Che importerebbe se anche non avessimo nulla di comune con le estetiche, supponiamo pure perfette, di quelli che furono, o sono, ma d'altro sangue e d'altra anima da noi?

I mezzi artistici che possediamo noi sono gli unici potenti in mano nostra — se son fatti per le nostre mani! — e sono potenti a incidere solo quello che dentro di noi balena, e balza palpitando dal nostro cuore. Lasciamo ogni sfiducia e ogni invidia.

In ogni caso, portando sereni e schietti il meglio di noi nell'opera d'arte, senza belletti e senza pose, senza rimpianti e senza titubanze, vi porteremo insieme, se non altro, io non so se la più alta o la più umile, ma certo la più nobile nota di bellezza, la sincerità.

(Continua).

P. Ghignoni.

VARIETÀ

DEGLI EFFETTI DEI SUONI SUGLI UOMINI

> Dolci, soavi, tormentosi, indifferenti sono gli effetti dei suoni, secondo gli uomini su cui agiscono.
>
> SERIHOL.

Prima di entrare in argomento e discorrere degli effetti dei suoni, della musica in genere, è bene che noi fissiamo la nostra attenzione sopra le diverse circostanze che possono far variare gli effetti di una medesima musica sui varî individui.

Una citarista. — Dipinto di Pompei.

1° — Una prima circostanza è il modo tutto peculiare di ogni organismo di sentire e di rispondere al medesimo stimolo.

È una legge organica, biologica, questa, che governa il nostro organismo tanto nello stato fisiologico quanto in quello patologico.

Per quello che ci riguarda qui, su questo argomento, troviamo un esempio giornaliero nel fatto, che certi suoni striduli piacciono e divertono moltissimi bambini, lasciano indifferenti alcuni adulti e fanno venir la pelle d'oca ad altri. Vi ha

di più: Talvolta l'effetto dei suoni, anche i più soavi e dolci, è, senza contare i sordi, negativo nel senso più assoluto della parola, sopra molti individui, i quali non sanno apprezzare qualsiasi espressione musicale, non sanno ritenere un'impressione sonora. Essi non sentono

Al
Sempre
Mio Cav. Felice
La Torre
Il suo più che Fratello
Nap. 27/3.71 — Carlo

nemmeno i pizzicotti; figurarsi un po' se possono gustare una dolce e soave frase melodica!

Ho avuto un amico carissimo — l'avv. Carlo Toscano — pazzo per la musica, ma incapace di comprendere una nota e ritenerla.

Era un tipo caratteristico nel suo genere... degno d'essere ricordato

qui. Costui sapeva a memoria quasi, se non tutti, i libretti musicati dal Rossini, Bellini, Donizzetti, Verdi, Mercadante e tanti e tanti altri, nonchè molti classici italiani e latini. Egli avrebbe recitato dalla prima all'ultima parola l'*Aristodemo* del Monti, il *Saulle* dell'Alfieri o la *Francesca da Rimini* del Pellico; egli, che avrebbe recitato canti interi di Dante, di Virgilio, di Ovidio ed altri, che aveva, insomma, ciò che si dice una memoria di ferro, non poteva ritenere due note musicali. Andava spessissimo a teatro per le opere di musica, assisteva a molti concerti, ma avrebbe cantato il *Rondò* della *Lucia* o la *Casta Diva* della *Norma* sul motivo dell'*Addio, mia bella, addio,* se fosse stato capace d'imbroccarlo, senza punto comprendere se il motivo era errato, e come. Eppure egli aveva la manìa di cantare sempre. Noi lo invitavamo sovente di farci sentire il tale o tal'altro pezzo d'opera di cui conosceva bene le parole e di cui egli improvvisava colla più perfetta incoscienza un motivo qualunque dei più strimpellati e noi a sbellicarci dalle risa... mentre meritava d'essere bastonato.

E bisognava sentirlo a discutere di musica, questo buon amico, di artisti e di maestri! Quando ci ripenso rido ancora.

Le sue opere favorite erano quelle di Bellini, il « genio incompreso » (?), e un pochino quelle del Rossini; ammirava Donizzetti, benchè, secondo il Rossini, la *Lucia* era un' « insalata di quadriglie »; compiangeva il Verdi.

Tutti i pezzi più belli delle opere di cartello erano il suo cavallo di battaglia e cantava da tenore, da soprano, da basso, da prima donna, da contralto con tanta comicità e con tali strambe variazioni e gorgheggi, che nessun buffo al mondo, nemmeno il famoso Bottero, avrebbe potuto lontanamente imitare. Era un fenomeno. A parte questa innocente manìa per la musica, manìa quasi direi negativa, il mio amico non era un idiota, ma un distinto avvocato e letterato, scrittore forbitissimo e felice e fecondo parlatore...

Ora tu non sei più tra noi, povero amico! E nelle celesti sfere ove il bene e l'amore sono un'eterna armonia, abbiti, o Carlo, il mio memore affettuoso saluto!

Ricordo di un altro a cui fu chiesto se gli fosse piaciuta l'opera udita.

« Sì, rispose, non ci è stato male; la musica veramente non mi soddisfece gran cosa, ma mi piacquero moltissimo le quadriglie che l'orchestra suonava prima d'alzare il sipario! ».

L'opera era il *Barbiere di Siviglia*, molto ben dato al teatro Vittorio Emanuele di Messina.

Conobbi un distinto colonnello di cavalleria, intelligente e spirito bizzarro, il quale confessava con tutta franchezza di non comprendere nulla in fatto di musica. Confondeva tutte le voci. « Conosco, diceva, solo la prima donna quando è vestita da donna e il direttore d'orchestra quando è a posto ». Ora, è appena opportuno il dirlo, perchè si comprende facilmente, su questa razza d'orecchianti, che non son pochi, gli effetti musicali devono essere nulli o molto differenti da quelli che sentono ed intendono bene la musica.

Vi sono d'altra parte di coloro che non sentono e comprendono solamente e semplicemente la musica in tutte le sue sfumature di bellezza estetica ed influenza arcana, ma possono trasmettere ad altri identicamente gli effetti provati. Costoro sono gli artisti, esseri veramente privilegiati, la cui anima è migliore di tutte le altre; è un'emanazione di quella luce divina che illumina il mondo. Vi è ancora di più nell'organismo umano; non solo si comprende e si trasmette l'impressione sonora comunicando ad altri le medesime sensazioni provate, ma si divinano quasi direi anche le frasi musicali.

Un mio amico, il prof. F. Bertè, possedeva tale proprietà: egli aveva l'intuito più squisito della percezione melodica, una specie di divinazione. Di una melodia qualsiasi a lui completamente ignota, bastava che gli si fosse accennata una frase per completare il mo-

tivo. Egli diceva di vedere nel suo spirito tutte le note che si seguivano come se fossero stampate.

Di simile struttura dev'essere il cervello di molti maestri compositori. Questi esseri, ripeto, veramente privilegiati, sentono quindi gli effetti dei suoni in un modo squisito, indescrivibile.

A Felice Latorre.
in conferma di vecchia
amicizia — Fr. Berti

Berlino 21 Gen. 70.

Ora è facile comprendere che, tra i due estremi limiti, tra coloro che non comprendono nulla e coloro che sentono e comprendono perfettamente bene la musica, si trova compreso uno sterminato numero di individui, i quali hanno un modo tutto particolare personale di sentire e rispondere alla medesima sensazione, al medesimo stimolo. Gli effetti della musica variano quindi secondo gli individui. Però si può formare una collettività di sensibilità media da formare l'opinione pubblica giudicante. Cio che avviene ordinariamente nell'uditorio teatrale.

E qui, a proposito d'artisti, non posso passare sotto silenzio una considerazione che mi è stata fatta da un russo.

Durante un mio lungo viaggio in Russia e nella civile e poetica Rumania, trovai in generale il popolo di un ascetismo bigotto, quasi direi, degradante, per cui molti dei signori hanno la loro cappella in casa. È un coro di voci composto da uomini grandi e piccoli — per le voci bianche — senza alcuno accompagnamento istrumentale. Lo stesso avviene nelle chiese, principalmente in quelle originali di Kiew. Questi armoniosissimi cori, di un effetto straordinario, meraviglioso, arcano, da commuovere ed affascinare, eseguiscono sempre accordi, non si sente che raramente un *assolo*, ma di basso. Quindi una voce di tenore fresca, dolce e soave impressiona in modo portentoso i buongustai russi. Tutti i preti russi che cantano sono dotati di una profonda voce baritonale o di basso profondo che fa tremare i vetri istoriati delle finestre; solo mezzo per imporsi a quelle masse abbrutite dalla voce piagnucolosa.

I nostri artisti perciò, principalmente i tenori, sono colà apprezzati ed amati. Alcuni poi sono dei veri beniamini, fra cui il Marconi ed il Battistini.

Non credo di aver parlato con tre persone russe senza che una di esse non mi abbia detto: — « Io ho sentito, sa, il suo Marconi. Che voce! ».

Un altro:

« Voi avete un tesoro d'artista, il celebre Marconi. Io l'ho sentito; noi l'abbiamo ogni anno qui, in Russia ».

E così di seguito, ed io ne godevo immensamente per l'amico Checco.

Una sera l'elogio sorpassò qualsiasi aspettazione.

Eravamo a pranzo a Pietroburgo e si era in molti invitati, fra cui due giovani sposi in viaggio di nozze, in onore dei quali il pranzo era dato. Lui, il giovane sposo, serio, misurato, freddo, se volete; lei gaia molto, tutta fuoco, esuberante di vita come si è a 20 anni. Era una bellezza nel vero senso della parola; aveva un corpicino slanciato, flessibile come il gambo di un ciclamine, tutta movenze di grazia; un bel viso ovale roseo, incorniciato da splendidi ondulati capelli nerissimi, due occhi grandi a mandorla con lunghe ciglia e pupilla nera e profonda che corruscava lampi incendiarî.

Era insomma, una di quelle bellezze che s'impongono, a cui ogni Mefistofele direbbe:

Volto soave! labbro — che il bacio adesca e brama!
Beltà di sogno etereo! — chi la vede già l'ama!

ed ogni Faust anche autentico non avrebbe sdegnato, anzi, di cantarle:

Forma ideal purissima,
Della bellezza eterna!
Un uom ti si prosterna
Innamorato al suol.

Forte io della mia scienza fisiognomonica, la credei della Spagna o delle sue isole... era nativa, invece, della Siberia! Che figura!!

Ebbene, parlando di musica tra un bicchierino di Wodka e una coppa di *Tisane russe* — il più esilarante *champagne* che si abbia mai visto scintillare al lume dei doppieri di una tavola da pranzo — e mentre io esternavo la mia ammirazione per l'arte meravigliosa del Rubinstein, ovunque entusiasticamente applaudito, la giovine signora salta su a dire:

— « Un pianista, sì, può essere ammirato, ma un cantante, oh! Voi, italiani, cantate tutti come angeli... ».

— « Io no, per esempio », feci io.

— « Ma il vostro Marconi sì. Che voce! Io credo che quando il Signore vuol parlare agli uomini chiede la voce ai Marconi del cielo. Io non posso immaginare Dio che parli diversamente di come canta Marconi ».

L'elogio non poteva essere più lusinghiero e più grande e detto con maggior sentimento di squisita... bestemmia.

Il marito posò sopra di lei uno sguardo lungo e severo, per cui la moglie, divenendo un po' più porporina in volto, tornatasi verso di lui, gli disse:

— « Io l'intendo così, perchè io non vedo che angeli dappertutto; ne vedo uno anche in te! ».

Pronunciò questa ultima frase con un gran sorriso in cui qualcuno credè trovare designata qualche punta d'ironia, che era tutta un poema, forse, di dolci rimproveri e di desiderî repressi ed incompresi, su cui non si mancò di ricamare qualche piccola malignità...

RUBINSTEIN.

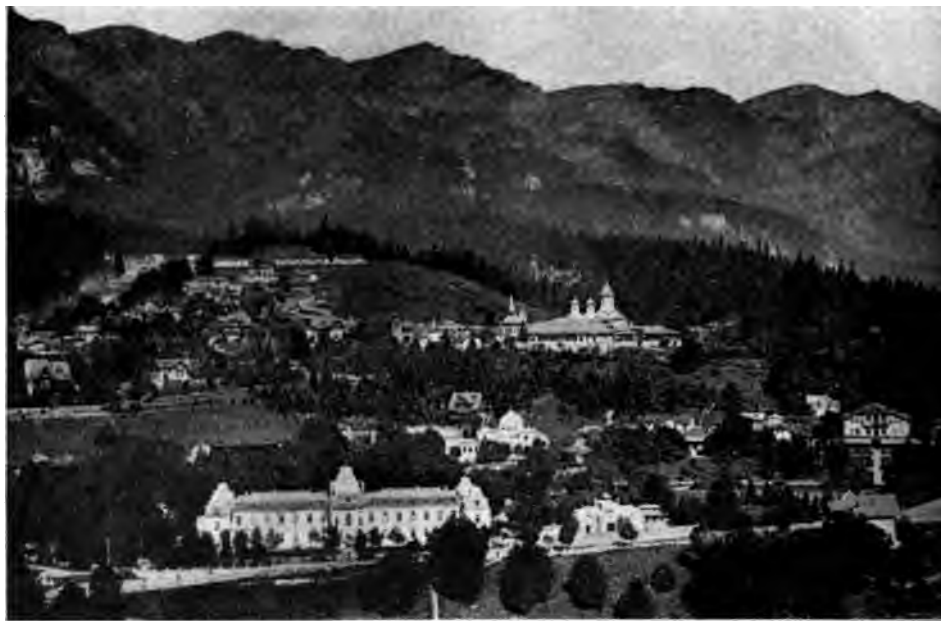
Ed un vecchio dalla ricca bianca chioma e dalla barba fluente sul petto, dall'aspetto ascetico come un profeta, elevando verso il cielo lo sguardo e le braccia come un ispirato, aggiunse:

— « Marconi è un buon uomo e dev'essere anche un ottimo figlio, poichè il Signore ha voluto prediligerlo concedendogli la grazia del tesoro della sua voce per arricchirsi, lodarlo ed onorarlo e perchè più dolce ed ineffabile giungesse al cielo la sua preghiera ».

Il Comm. Francesco Marconi.

Ed invero ho potuto persuadermi che in Russia il Marconi è considerato dai fanatici come un prediletto da Dio, come un santo...

Sanno essi mai, invece, quanto è vassallo il nostro buon Checco Marconi?

Tornando a noi, dirò che avevo scritto le considerazioni che precedono quando ebbi per le mani il lavoro del Rambosson, in cui egli spiega in una maniera più completa questi concetti; riassumo le sue idee:

RUMANIA. — Panorama della città e vista del Monastero di Sinaia.

1° il movimento psichico si trasmette prima al cervello, ai muscoli, all'apparecchio vocale e si trasforma in onde sonore, in movimento puramente fisiologico;

2° questo movimento fisiologico è, per mezzo dell' apparecchio vocale, trasmesso all'aria e si trasforma in onde sonore, in movimento puramente meccanico;

3° questo movimento meccanico dell'aria, queste onde sonore si trasformano in movimento fisiologico negli organi degli uditori;

4° questo movimento fisiologico, trasmesso all'anima per mezzo

del cervello, si trasforma in movimento psichico, rivelandole così il genere di sensazioni, di idee, di pensieri e di sentimenti di cui esso ne era l'espressione.

È chiaro, dunque, che questo sèguito di movimenti trasmessi e trasformati è l'unico movimento psichico che si manifesta diversamente passando per degli ambienti diversi per andare a raggiungere le altre anime in distanza. Un medesimo movimento deve produrre effetti simili in simili ambienti; il movimento psichico produrrà

SINAIA. — Monastero, antica dimora estiva dei regnanti della Rumenia.

nelle anime alle quali si comunica un effetto simile a quello che è prodotto nell'anima che lo manifesta per la prima. Un medesimo movimento, trasmettendosi in diversi ambienti, si trasforma secondo gli ambienti e i mezzi; ripassando in ambienti identici deve produrre identici effetti. Ciò è chiaro, poichè una medesima causa nelle medesime circostanze deve produrre sempre gli stessi effetti. Ora, se la musica è la stessa causa e produce sempre la stessa serie di fenomeni, di movimenti, gli ambienti ed i movimenti cambiano cogli individui e sono perciò più o meno sensibili alla musica stessa.

Sotto questo punto di vista, continua il Rambosson, possiamo dividere questi individui in quattro categorie ben distinte:

1° alcuni sono incapaci di trasformare le onde sonore in movimento fisiologico; essi hanno i nervi paralizzati: sono i sordi;

2° altri sono suscettibili di trasformare le onde sonore in movimento fisiologico, ma imperfettamente. Essi intendono i suoni: ecco a che cosa si limita la loro facoltà musicale. Le melodie più soavi, più commoventi, non dicono nulla alla loro anima; tali melodie non sono per essi che rumori-suoni indifferenti;

3° altri ancora trasformano benissimo le onde sonore in movimento fisiologico e questo in movimento psichico, ma sono incapaci del movimento di ritorno. Essi non solamente intendono le onde sonore, ma comprendono anche quelle che essi esprimono; sono eziandio capaci di apprezzare i tesori della musica, però non possono esprimersi in tale linguaggio. Gli individui di questa categoria costituiscono l'immensa maggioranza;

4° vi sono infine coloro che trasformano benissimo il movimento in tutta la serie: il movimento meccanico delle onde sonore in movimento fisiologico, il movimento fisiologico in movimento psichico e reciprocamente.

Sono i veri artisti; essi comprendono il linguaggio musicale e possono esprimerlo trasmettendo gli stessi dolci e soavi effetti dei suoni da essi goduti.

Intanto è facile comprendere che tra il più adatto, sia per disposizione naturale o acquisita, per manifestare i suoi pensieri ed i suoi sentimenti per mezzo della musica, e colui che ne ha meno, esiste un'infinità di gradazioni.

Alcuni poi sono più adatti per la musica del movimento che parla alla intelligenza più che alla musica del sentimento e viceversa.

Non bisogna dimenticare inoltre che le organizzazioni individuali possono modificarsi nelle loro capacità passando dallo stato sano al morboso ed in senso opposto.

2° — Una seconda ragione che contribuisce potentemente a far variare gli effetti musicali è quella che si dice d'*ordine emotivo,* senza che vi entri per nulla l'elemento sensoriale o intellettuale. Il Roncoroni ha pubblicato su questo punto un eccellente studio a proposito del Wagner.

Senza voler punto entrare qui, dice egli, nella vessata e non ancor soluta questione sulla natura delle emozioni, piacere e dolore, se

SINAIA. — Il Castello Peles. Villa reale estiva di quella anima entusiasta di artista di «tutte cose belle innamorata» CARMEN SILVA, poetessa, musicista, pittrice, scultrice... e Regina!

esse cioè dipendono da un aumento o da una diminuzione di energia, come vorrebbe il Farè o come sostiene il Lange e più precisamente il nostro Sergi, che esse siano in rapporto collo stato della vascolarizzazione, idea combattuta dal Patrizi, dall'Orlandini, dal Roncoroni stesso, dal Riva-Rocci, ecc., e senza entrare nel campo della pura psicologia dal cui punto di vista il Sergi scrisse uno splendido lavoro sulle *Emozioni* in rapporto anche colla musica, dirò col Ribot che il piacere, spinto all'eccesso o troppo prolungato, si trasforma

spesso nell'emozione contraria. I piaceri della bocca possono condurre alla nausea; il vellicamento della pelle diviene rapidamente una tortura, così come il caldo e il freddo. E non esiste melodia, per quanto si voglia favorita, che si possa tollerare durante due ore continue.

In altri termini, una sensazione, una rappresentazione da principio gradite, possono lentamente o bruscamente essere seguìte dalle loro contrarie; uno stato primitivamente penoso può diventare aggradevole. Un odore, un sapore, dapprima ripugnanti, possono mutarsi in piacevoli. Possiamo un giorno compiacerci di certe forme di letterature che nel principio avevamo criticato e combattuto. Si può dire lo stesso della pittura. La storia della musica principalmente è una lunga e larga testimonianza di questa trasformazione del gusto, dovuto certamente alla progredita cultura e al perfezionamento dell'orecchio umano.

Veramente l'espressione: « trasformazione del piacere in dolore e viceversa », dice il Roncoroni, non è esatta, poichè nè il dolore si cambia in piacere, nè il piacere in dolore. Soltanto c'è questo, che le condizioni di esistenza dell'uno spariscono per dar posto alle condizioni di esistenza dell'altro. Vi è, insomma, successione e non trasformazione.

Quale sia la ragione di questo fatto, sia esso legato ad una differenza fondamentale tra il piacere ed il dolore o soltanto ad una differenza di grado, come vorrebbe il Ribot, noi, dice il Roncoroni, non staremo ad insistere, preferendo la constatazione sicura di un fatto ad una spiegazione sbagliata.

È chiaro dunque; una musica qualsiasi che abbia determinato in noi un dato effetto, piacevole, per esempio, può in un altro momento cagionare un effetto penoso.

I giudizî, quindi, basati sugli effetti che una musica produce in noi, non possono essere assoluti e sempre identici nè nello stesso uditorio, nè in pubblici diversi, e nella stessa o in differenti epoche.

È per tali ragioni, speciali condizioni psichico-emotive, che possiamo renderci ragione dei fenomeni curiosi ed inesplicabili a prima vista che ci cadono tutti i giorni sotto l'osservazione, anche la più grossolana, cioè di un'opera musicale caduta a Milano, per esempio, ed accolta con entusiasmo a Roma, o fischiata nella sua prima rappresentazione ed applaudita qualche tempo dopo dallo stesso pubblico o da altri. Intendiamoci bene, io parlo qui dal punto di vista psichico-emotivo e non quando si tratta di partito preso di fischiare anche se si avesse a fare con un'eccellente opera d'arte, o di applaudire per far trionfare a qualunque costo un zibaldone qualsiasi, indigesto e pesante. I giudizî possono cambiare perciò per la successione delle emozioni senza poter autorizzare alcuno a dire che un individuo o un pubblico sia poco intelligente solo perchè applaude come gli altri o quando fischia. Esso giudica la musica secondo le disposizioni emotive che dominano in quel momento nella sua psiche, rimanendo indisturbato ed estraneo l'elemento sensoriale o intellettuale, almeno in apparenza.

3° — Una terza ragione, infine, che deve influire con enorme peso a far variare gli effetti che la musica determina in noi, è costituita certamente dall'ambiente in cui la musica si eseguisce; non intendo parlare dell'uditorio, ma del paese in cui l'azione si svolge, del così detto colore locale.

Io penso a tal proposito che vi debbano essere due specie di musica: una musica, per così dire, di carattere universale, tale da poter essere eseguita ovunque e da chiunque sia compresa, senza nulla perdere della sua bellezza e della sua originalità e senza che la sua arcana potenza scemi o cambino i suoi effetti. È la musica dell'intelligenza, e chiunque ha intelletto d'amore per l'arte divina può intenderla e comprenderla.

Vi deve essere poi un'altra musica, speciale, quasi direi, piena di color locale, la quale, a differenza dell'altra che nulla ci dice, ci descrive fatti vissuti, ci risveglia concetti e sentimenti, ci parla al cuore. Questa musica non può, a mente mia, essere apprezzata al suo giusto valore se non in quel luogo per il quale è stata scritta e da quel pubblico al cui cuore i concetti ed i sentimenti parlano, cantando i dolori e le gioie, le disfatte e le glorie del popolo.

Io non posso, per brevità, estendermi su questo punto quanto vorrei

per dire chiaro e completo il mio modo di pensare: farò perciò brevissimi accenni.

AVILA. — Antica città turrita della Spagna.

Cattedrale di Avila.

Ho sentito dire da molti intelligenti che le opere del Wagner dovrebbero essere, per poterle gustare in tutta la loro affascinante potenza letteraria e musicale, udite in Germania, ove le leggende del dramma, rivestite dalle meravigliose e magiche forme musicali, assumono importanza sentimentale e che non possono essere comprese se non da quel popolo. Fuori di là la musica del maestro può essere, riesce anzi sommamente gradita, sarà sommamente ammirata, ma il dramma, che in Wagner è intimamente legato alla forma sonora, non acquista presso di noi tutta la sua profondità di sentimento e non racconta nulla a noi che abbiamo tutt'altra letteratura nazionale, tutt'altra storia, per cui riesce un quadro sbiadito, senza contenuto etico, senza sentimento nè lieto nè triste, un quadro freddo e muto non solo al cuore, ma altresì all'intelligenza.

Il poema dei Niebelungen, della Walkiria, ecc., col loro oro del Reno e colle loro vergini guerriere che corrono i cieli e che piombano sui nemici come fulmini, se interessano i tedeschi non procurano a noi nè un palpito, nè una gioia o un dolore.

Non abbiamo noi pure le leggende mitologiche? Sì, ma esse non formano presso noi parte integrante della letteratura nazionale e non giungeranno mai ad entusiasmarci ed a bearci.

Vero è che la musica ci procura un intenso piacere ed un godimento soave intellettuale anche se udita senza le parole, anzi si vuole che non sia il dramma che inspira l'artista a trovare nuove forme musicali, concetti e sentimenti, poichè, come abbiamo già dimostrato, la musica non esprime alcuna idea, non ha contenuto, essa suggerisce solo idee generali senza affermare o negare, senza indicare dolore o gioia. Ma unita alle parole, più potente riesce la sua azione, inquanto che la musica eccita ed esagera gli effetti ed i sentimenti che le parole determinano in noi. Ora, il racconto di una leggenda che nulla a noi dice, non esagera concetti e sentimenti che non sono nati nella nostra psiche e può eziandio accadere che le splendide frasi musicali ci facciano concepire sentimenti opposti.

È per questo che mi sono spesso sentito dire che bisogna andare in Germania ad udire i capolavori del Maestro; là, sotto la cappa del cielo tedesco, in mezzo agli uomini che si entusiasmano per quelle leggende, in quel clima, in quel paesaggio tutto adorno di pini ed irradiato dalla più pura luce del color locale, cantati da

artisti che sentono ed intendono i concetti filosofici, letterarî e musicali del Wagner. Ed io ci credo perfettamente. Se non che ritengo

MADRID. — Calle de Alcalà.

MADRID. — Plaza y monumento de Colon.

che quell'eccesso di color locale non ci scenda al cuore e non ci parli all'intelligenza.

Credo, quindi, che le opere del Wagner non sono state e non possono essere entusiasticamente accolte dal gran pubblico per la quistione del dramma.

Vi può mai essere confronto tra il gigante delle opere, *La Walkiria*, per esempio e il moscherino *Cavalleria Rusticana*?

Assolutamente no.

Ebbene, date queste due opere dinanzi ad un pubblico non prevenuto, non imbevuto di cognizioni letterarie, e voi vedrete che questo pubblico o si addormenta od abbandona il teatro o resta lì

ESCORIAL. — Monasterio ove vi sono le tombe dei re di Spagna.

intontito durante lo svolgersi maestoso dell'imponente dramma wagneriano per lo spettacolo soprannaturale, per l'azione coreografica, anzichè attratto dall'azione letteraria e musicale. Mentre questo stesso pubblico sente, gode, soffre con Santuzza, con Turiddu e con *compare* Alfio tutte le dolcezze dell'amore, le pene e le torture della gelosia fredda e tragica che il semplice dramma mascagniano descrive, perchè dramma sentito e vissuto, dramma umano. Ed il pubblico, il cui cuore ha palpitato con quello degli attori, ha seguìto l'azione sì bene lumeggiata e rivestita dalle attraenti note musicali, scoppia in fragorosi applausi, che sono l'epilogo psicologico dell'emozione suscitata dal dramma che si svolge rapido, irruente come impetuoso torrente che travolge tutto e conduce alla catastrofe umana.

Il Sergi lo ha molto bene dimostrato; trattando delle cause delle emozioni più varie, egli comprende in esse la musica e il dramma. Difatti, egli scrive, gli spettatori sentono che la loro personalità è scossa; essi si rivestono del carattere che li interessa maggiormente, sentono per esso e si commuovono come se lo fossero realmente. E piangono e ridono e s'indegnano; desiderano ed aspirano ad una cosa determinata e possono far ritorno a casa taciturni e pensosi e non dormire la notte pensando al dramma, all'ingiustizia umana o a una vittima..., tali e quali come se avessero letto *Margherita Pusterla* del Cantù, o il *Marco Visconti* del Grossi, o il *Niccolò de' Lapi* del D'Azeglio. Oppure essi escono dal teatro sorridenti e felici, soddisfatti dallo scioglimento del dramma, e si addormentano tranquilli appena sotto le coltri. Tutte queste emozioni le cagiona, più che la musica, il dramma.

Questa è, ritengo per fermo, la vera ragione del successo della *Cavalleria,* episodio truce della vita degli uomini, in confronto del poema filosoficamente, letterariamente, e musicalmente grandioso, insuperabile, quale è la *Walkiria*, ma che si svolge nelle nubulosità della leggenda, da personaggi che non hanno mai esistito, i cui costumi urtano con quelli odierni, col buon senso e colla ragione.

Il dramma, se non necessario per scrivere della eccellente musica, pure vi entra per la determinazione degli effetti.

Che cosa ci dice, anzi non ci fa ridere il verso:

> Sento l'orma dei passi spietati,

non ostante che esso sia stato magistrevolmente musicato dal Verdi? Mentre invece ci fa orripilare la pelle la frase di Santuzza:

> A te la mala Pasqua,

grido stridulo e di male augurio come quello di una civetta!

E chi non è siciliano e di una data regione della Sicilia non può comprendere il profondo e triste significato di tale espressione.

È certamente per questo insieme di fatti e di circostanze, che ho appena accennato, che le opere di Wagner non sono state presso di noi e presso i Francesi meritatamente accolte, come si doveva, fin dal principio, dalla maggioranza del pubblico. Nessun dubbio che la musica wagneriana, eminentemente scientifica, indice di cultura e di progresso, s'imporrà per ogni dove man mano che la coltura del

popolo progredisce; ma nei tempi presenti essa non è popolare, ma destinata al diletto intellettuale della gente dotta, intelligente di musica, a pochi privilegiati.

Che, oltre il dramma, il così detto color locale entri per una grandissima parte nella produzione degli effetti della musica, troviamo la conferma viaggiando e studiando le diverse impressioni che ci è dato fare sopra noi stessi.

Ecco alcuni fatti della mia propria esperienza.

In Spagna sentii cantare romanze e canzoni spagnuole che avevo sentito cantare in Italia: quale e quanta differente impressione! è impossibile esprimere quali effetti diversi si hanno! Bisogna essere a Madrid, alla Puerta del Sol o nel grande viale dell'Alcalà in una

Spagna - Toledo. — Panorama.

bella sera per sentire quei suonatori di chitarra e quelle voci melodiose, in mezzo a quel popolo eccitabile, fanatico, che canta e suona facendo una mimica speciale, con un'inflessione di voce caratteristica che completano il significato delle parole e aumentano l'arcana influenza della musica, la quale diviene enormemente suggestiva. Gli effetti che si provano sono differenti, magici, arcani.

Andate a sentire a cantare a Toledo, ove la voce di quelle bellissime e terribili donne scende nel cuore... come una lama di Toledo. Altro che color locale! Una sera, in un caffè in cui si faceva della « Musica del paese », come se si trattasse di un « piatto del giorno », sono rimasto affascinato dal voluttuoso canto di una graziosissima ragazza, alta, slanciata, tutta movenze, tutta fuoco negli occhi diabolici che avevano riflessi incandescenti. Eravamo tre forestieri e poco mancò che in un impeto irrefrenabile d'entusiasmo non fossimo maltrattati... dal color locale.

Un canto simile, suggestivo, inebbriante, dalle inflessioni di voce arcana che suscitavano fremiti e commozioni, in mezzo ad un piccolo pubblico d'entusiasti, non lo sentirò più mai, vivessi mill'anni! Il color locale, fra l'altro, era rappresentato da certe ghigne, di cui qualcuna, quando noi manifestammo il nostro entusiasmo un po' rumorosamente per la bellissima cantante, tirò fuori dalla larga fascia che gli avvolgeva i fianchi un coltellaccio — lama proprio di Toledo —... per tagliare la punta della sigaretta, guardandoci tutto accigliato, come per dirci: Ohe! badate a voi, se no!....

Dico il vero, in quel momento riveniva spontaneo alla mente il buon Ferravilla col suo classico ed espressivo:

Quasi, quasi è meglio fuggir!

Però... *noblesse oblige*! per non esser di meno, qualcuno di noi stropicciò lo zolfanello sul pomo della rivoltella, accendemmo i sigari e uscimmo... Noi ci voltammo appena indietro, ma di essi nessuno venne fuori. Ricorderò sempre quella sera!

Ora, quella canzonettista, là, in mezzo a quell'uditorio entusiasta, che si eccitava e si accendeva al fanatismo suscitato da quei canti nazionali, era veramente un fenomeno ed attirava all'ammirazione, come un pezzo di magnete, tutti gli astanti, mentre fuori di quell'ambiente, sopra uno sgangherato palcoscenico dei nostri *cafés chantants*, in mezzo ad un pubblico di giovanetti freddi e *blasés*, farebbe ridere, sarebbe una caricatura.

Un giorno a Siviglia giravo per l'Alhambra. Ero tutto commosso ed in estasi di ammirazione per quel meraviglioso ricamo di marmi, su cui i miei occhi erravano passando di sorpresa in sorpresa, mentre

mille pensieri mi si affollavano allo spirito e la fantasia spaziava per i campi della storia degli arabi di Spagna, quando gli echi dolcissimi degli accordi di un liuto pizzicato delicatamente e voluttuosamente, e di una melodiosissima, flebile a lenta cadenza, languida

SEVILLA. — Casa de Pilatos.

voce penetrarono sotto le volte arabescate di quel tempio di bellezze e di armonie.

La maestà dell'ambiente, l'attonimento psichico in cui il mio spirito si trovava, la dolce frescura del luogo, mentre fuori il termometro segnava 40° C. sopra zero, le manifestazioni della squisita arte ornamentale erano elementi peculiari, suggestivi per farmi gustare in una maniera tutta speciale quei suoni e quel canto.

Ebbi l'illusione che qualcuna di quelle tante vergini immolate alla fede di Allah rivolgesse dal cielo quelle melodie, o se creatura

[illegible] doveva veramente essere un esile
[illegible] forse dalla tisi, o una
[illegible] la cui anima piangeva il [illegible] della vista perduta: tanto erano
languidi e [illegible] i suoni [illegible] accompagnati dal
liuto. Dopo qualche momento [illegible] la voce quanto il liuto tacquero.
[illegible]

Sevilla - Alcazar. — Sala Maria de Padilla.

Uscii tutto impietosito per veder chi mai fosse, darle qualche moneta e farla cantare ancora. Ma non fu poca la mia meraviglia quando scorsi invece una donnaccia dall'aspetto volgare: era piccola, corpulenta, dalla faccia rotonda e scialba come un'alba di autunno in pianura, contornata da capelli brizzolati, aveva una larga cicatrice sulla guancia sinistra, naso camuso ed occhi... ah! no; gli occhi erano

due carboni accesi, simpaticissimi, pieni di sorrisi e di malizia. Rimasi male. Aveva essa un largo scialle rosso gettato a tracolla, un cencio sulla testa e la chitarra che le pendeva dal collo. Era una oleografia grossolana, ma più giovine della Margherita dello Stecchetti:

> .... una megera
> Col marchio del bordello impresso in faccia.

Appena mi vide tirò da sotto lo scialle un piattino, si avvicinò stendendomelo; fecemi uno dei più brillanti sorrisi fissandomi con due occhi terribili. Le diedi, senza guardarla nemmeno, qualche moneta e me ne andavo per rientrare nel monumento, quando essa, facendomi un grazioso inchino, elegante davvero e signorile, unico avanzo di squisita galanteria, mi disse, rizzandosi sul corpo come un baldo cavaliere sull'arcione: « Canterò per voi una ballata araba ». Tale cortesia non dico che mi abbia commosso, ma mi confuse alquanto e le rimasi in cuor mio molto grato. Essa cantò davvero e con maggior dolcezza, forse, ma certo con più grande ardore. E quella voce bellissima, là, nell'interno dell'Alhambra, ove tutto parlava alla mente, e quei suoni, veri ricami dolcissimi e soavi, mi affascinavano trasportandomi col pensiero in altri tempi, in altri mondi. Bastò l'idea della ballata araba perchè mille figure di quel periodo arabo mi sfilassero innanzi raccontandomi mille storie di amore, di lotte, di gioie, di dolori, di guerre sanguinose. Ero in un'estasi, in uno di quei godimenti intellettuali e psichici che non si possono descrivere. Poggiato nel vano di una finestra e compenetrato dagli effetti di quella musica, mi erano sfuggiti dalla mente i tratti della megera e non avvertivo attraverso l'influenza della musica che la voce arcana ed i suoni magici. Compresi la potenza dei suoni e comprendo come Ulisse abbia potuto lasciarsi ammaliare dalle Sirene e andare a dar di cozzo col suo naviglio sull'isola fiorita delle Sirene ad accrescere il mucchio d'ossa degli illusi! Anch'io mi sarei sentito dominato se quella fosse stata più bella. In nessuna altra parte della terra, fosse una reggia o un tempio votivo, in nessuna altra occasione potrei provare in una maniera così deliziosa gli effetti della musica. Fuori di là quella musica non mi avrebbe conquiso l'anima con altrettanta facilità e potenza, perchè in nessun altro luogo si

Ballata moresca. — La danza.

potrebbe avere maggior somma di color locale, ove tutto era suggestivo in un modo estremo.

E vidi a Salamanca un ballo spagnuolo, qualche cosa, senza essere punto un fandango, di voluttuoso e di libidinoso, senza che vi fosse la più piccola ragione di giudicarlo in tal guisa. Pure la musica

SALAMANCA. — Claustro del convento de Santa Maria de los Duenos.

vi spingeva, vostro malgrado, alle più ardite idee. E si comprende come vecchi frati sono stati trascinati dalla tirannia dei suoni a ballare anch'essi coi giudicabili.

È là che bisogna vedere questi spettacoli; là, in mezzo alla più splendida messa in scena naturale, in mezzo a quel popolo che pare invasato dalla poesia locale e dall'arte nazionale, che accompagna la musica con nacchere, colla voce e coi movimenti del corpo e con battimani l'azione ritmica degli artisti, per aver un'idea degli effetti così potenti ottenuti con così semplici mezzi. Fuori di quell'ambiente elettrizzante di color locale, tanti balli diventano parodie. Là, in quella atmosfera eccitante, uno di questi balli riveste tutti i caratteri della più suggestiva arte; da noi vi lasciano indifferenti e vi affliggono perchè non sembrano che attacchi convulsivi, o vi sembra

di assistere una donna che si contorce sul palco scenico in preda a mal di pancia.

A San Sebastiano intesi, mentre assistevo ad una splendida *Corrida*, a cui presero parte le due famose *Primieras Espadas*, Mazzantini e Querrida, la marcia della *Carmen*. Non è descrivibile la magica influenza di quel color locale perchè la musica cagionasse in

SALAMANCA. — Fachada de la Universidad.

noi i più arcani effetti. Tutto un popolo è ipnotizzato; esso prova sussulti, palpiti di gioia nell'attesa febbrile dello spettacolo veramente selvaggio in parte, ma grandioso e splendido nel suo genere sportivo. E chi lo vede per la prima volta rimane affascinato, diviene entusiasta e grida e ride e palpita e gioisce o si arrabbia come i più vecchi *habitués* dello spettacolo.

È indescrivibile l'ambiente saturo d'elettricità — il color locale — l'eccitazione, la folle insistenza di quelle bellissime donne dagli occhioni

Spagna - San Sebastiano. — Il Casino.

San Sebastiano. — Il bagno reale.

neri e scintillanti come due carboni elettrici, dai capelli fulvi come ali di corvo che incorniciano un viso roseo dalle labbra turgide.

Donne alte, slanciate, dall'esuberante seno, vestite con le stoffe dei più vividi colori, che si entusiasmano alla vista del sangue, che si inebriano e gioiscono allora quando vedono che un povero ronzino che si regge appena sugli stinchi cade sventrato dall'infuriato toro, sono cause psicologiche che dispongono lo spirito in modo tale che un qualunque suono esercita sopra di noi un'azione arcana, i cui effetti sono speciali ed enormi. Aggiungete il più strano miscuglio di popolo: dal signore all'operaio, dallo sguattero al prete, dal bifolco al magistrato, dalla squaldrina alla gran dama, tutti, vecchi e giovani, in preda alla più folle eccitazione, e poi fate sfilare il più ricco, grandioso corteo, abbagliante per eleganza, per forme, per armonie di squisiti colori di stoffe intessute di argento e oro, al suono della marcia della *Carmen*, e voi provate emozioni mai provate. Le note musicali vi penetrano nel cervello, si diffondono per le membra, come lingue di fuoco scendono nell'anima e provate vampe di calore, brividi, sussulti; il cuore batte più forte, vi monta il sangue alla testa, la faccia diviene rossa, calda; gli occhi si riempiono di lagrime e tutto voi siete accerchiato, preso ed avvolto in un'armonia di sensazioni dolci, soavi, per cui perdete la nozione del luogo e del tempo; non vedete più alcuno, non sentite nulla più intorno a voi e vi sembra di non essere nemmeno seduto, quasi volteggiaste nel vuoto.

L'effetto delle note musicali in questa occasione è semplicemente arcano; le onde sonore che vi giungono all'orecchio mescolate alle grida di gioia, manifestazione di un entusiasmo generale, al momento in cui entrano nell'arena i *Banderillas* e la *Primiera Espada.....* accolta « peggio d'un sovrano », direbbe Pascarella, inebbriano e fanno venire le vertigini. In quel momento la musica esercita in voi un potere fatto di capricci, tirannico, soprannaturale. Voi non siete più padrone di starvene tranquillamente seduto, calmo, impassibile spettatore, ma vi sentite prendere e trasportare in quel pandemonio di suoni e vi tuffate anche voi nel tripudio generale ed applaudite pazzamente spettacolo ed attori, che prima non potevate approvare...

Potete avere di una tale musica un effetto migliore fuori da una *Corrida des toros*? Andate a sentire questa stessa marcia della *Carmen*, di notte, quando non vedete nulla del color locale, al freddo di piazza

Colonna in Roma, per esempio, o a Villa Borghese, in mezzo ad un mondo di gente indifferente, fra cui vi è chi fuma e chiacchiera, chi legge il giornale, chi fa della maldicenza, chi flirta, ove si fa

Roma. — Piazza Colonna.

tutto, insomma, eccetto che ascoltare la musica, e ditemi quali effetti possono determinare quelle dolci frasi musicali in quell'uditorio! Un disastro. Vi sono pochissimi che le gustano.

Ciò è tanto vero, che la prima volta che la *Carmen* fu data, fu fischiata; cagione principale, forse, e causa predisponente o determinante della morte del povero Bizet. Nel teatro di Parigi mancava il color locale anche nell'uditorio, principalmente, anzi, nell'uditorio.

ROMA. — Un angolo di Piazza di Siena in Villa Borghese.

Due forosette di Villa Borghese.

Ma che doveva darsi, forse, direte voi, questa *Carmen*, un atto in Siviglia, un secondo nelle gole delle montagne ed il terzo in una *Corrida des toros*? Certo no. Ma se in luogo di Parigi, in quel mondo di *blasés* delle *premières*, l'opera del Bizet fosse stata rappresentata per la prima volta in Barcellona o a Madrid, o in una città del mezzogiorno della Francia, il risultato sarebbe stato ben

Bizet.

altro; il Bizet sarebbe, forse, ancora vivo e la meravigliosa *Arlésienne* avrebbe avuto delle altre sorelle!

Andate, d'altro canto, a sentire un'opera italiana eseguita da artisti italiani a Londra o a Berlino, e voi vedrete quale effetto farà la musica sopra quegli uditorî. Un mio amico, medico, di Berlino, molto conoscitore di musica, che comprende bene l'italiano e che aveva sentito più d'una volta la *Cavalleria Rusticana* da noi, la risentì due o tre anni fa a Berlino ed ha riso come un pazzo, quasi fosse ad una rappresentazione di Don Felice Sciosciamocca, mi diceva.

Figuratevi che mentre Santuzza cantava in italiano, Turiddu le rispondeva in tedesco. E talora il verso era talmente storpiato per poter entrare nella misura del tempo musicale, che spesso riusciva incomprensibile e ridicolo. Aggiungete che gli artisti erano vestiti con abiti che si avvicinavano a quelli dei *Masnadieri* e lo scenario poteva benissimo rappresentare un paesaggio della Lapponia, ma non mai un villaggio della Sicilia.

Napoli. — Il ritorno di Montevergine.

Ora, ditemi un po': con tali elementi linguistici, storici, etnografici e psicologici, che razza di *Cavalleria* doveva essere codesta e quali effetti doveva generare nella maggioranza degli uditori?

Trovai una sera in un *café-chantant* di Mosca, locale speciale che si apre alle 11 di sera e si chiude la dimane, una piccola Compagnia napoletana. Dio! che impasto di costumi e che figura me-

Napoli. — La festa di Piedigrotta. — Chiaia e Villa Comunale.

schina che facevano! Erano in sette e davano quella sera, fra gli altri numeri, *La festa di Piedigrotta*. Erano vestiti da turchi, da albanesi, da chinesi, ma non da napoletani.

Due portavano una lanternina veneziana al bastone, uno suonava una tromba, due donne suonavano il tamburello e tutti insieme cantavano « le liete canzoni » (?). Questa la *troupe*; la scena ed il color

VENEZIA. — La Cà d'oro.

locale erano rappresentate da una sala di caffè con 11 gradi di temperatura, ove si fumava, si mangiava, si chiacchierava.

A Vienna assistii una sera ad una *Serenata nel Canal grande in Venezia*. Il Canal grande era rappresentato da un piccolo corso di acqua tra due filiere di alberi carichi di lanternini alla veneziana in cui vi era una barcaccia ornata di lampioncini con su alcuni suonatori che strimpellavano varî pezzi musicali.

Ora io mi domando: è possibile d'intendere e comprendere in una stanza di caffè-concerto, in Mosca, piena di fumo, fredda, quell'insieme di frastuono di tutto un popolo, come avviene a Napoli nella notte caratteristica di Piedigrotta, quel fiume di luce abbagliante, di assordante confusione in una sera tiepida di settembre, su cui piovono dolci gli argentei raggi di un poetico plenilunio, nell'incantevole riviera di Chiaia, su quel mare placido di Mergellina,

Venezia. — Palazzo Ducale.

illuminato sovente dai sinistri e cupi bagliori del Vesuvio in eruzione? Si può far mai comprendere a chi non è napolitano, ignaro degli usi e dei costumi napolitani, l'orgia sfrenata di canti, di suoni, di vocii di quella fiumana umana che mangia, che beve, che *zumpa* per la marina di Napoli..... a cui fa da torcia a vento il Vesuvio che erutta fumo e fiamme?

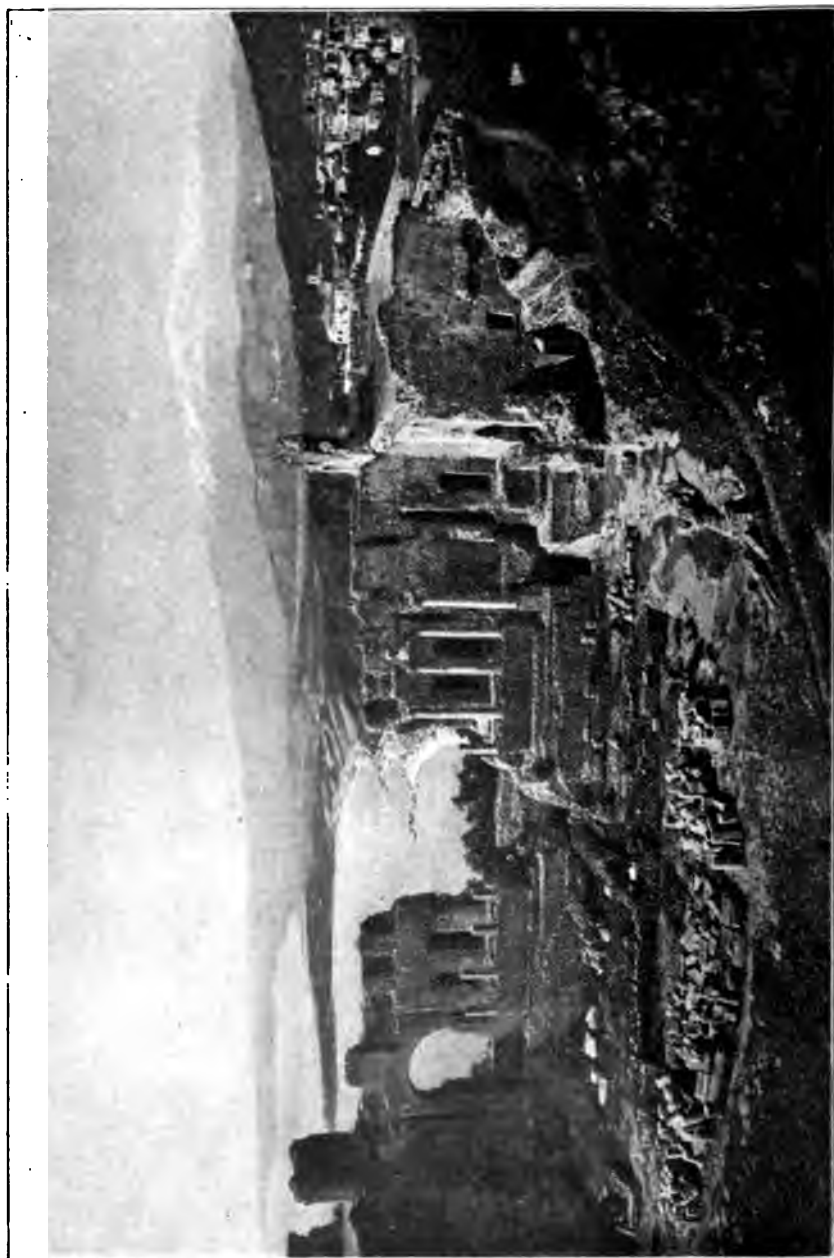
È mai possibile che uno di noi possa assistere senza un fremito di indignazione ad una *Serenata nel Canal grande di Venezia* in un corso d'acqua nella parte più volgare del Prater a Vienna?

Come paragonare la magica scena di quella serie ininterrotta di palazzi di marmo ricamati del canale grande, fra le cui colonne si affacciano e girano i fantasmi di personaggi storici, i quali vi trasportano nelle lontane età d'oro della repubblica? Come trovare in un giardino di Vienna la Ca d'oro, il palazzo Ducale, S. Marco, l'incantevole piazza tutta marmo dai riflessi misteriosi sotto la dolce luce delle lampade?

Venezia — Chiesa di S. Marco.

Andiamo: via! Sarebbe come cantare *La Loreley* ai piedi delle infuocate Piramidi d'Egitto invece che al basso della rupe che si specchia nel cerulo e poetico Reno, là, ove la vergine bionda cantava la sua nenia favorita, mentre si inanellava con pettini d'oro la fluente chioma e contro cui si sfasciò la fragile barchetta dell'incauto nocchiero. Sarebbe lo stesso che modulare i melodiosi Jodlers del verde Tirolo sugli scogli per quanto incantevoli di Taormina!

Egitto. — Alle Piramidi.

Il Reno. — Lo scoglio di Loreley.

TAORMINA. — Lo splendido panorama con il Capo Schisò e l'Etna visto dal magnifico Teatro greco. Vista più bella non è possibile immaginare.

Il meraviglioso monte Etna biancheggiante di neve che si eleva verso il cielo.

***

La musica però può cagionare effetti sorprendenti, effetti che quasi chiamerei nostalgici. Parleremo di ciò più tardi, per ora fo qui solo un accenno.

Una musica qualunque, eseguita fuori dell'ambiente opportuno, in luoghi lontani dai nostri, senza punto il più lontano accenno di

Taormina. — Torre moresca.

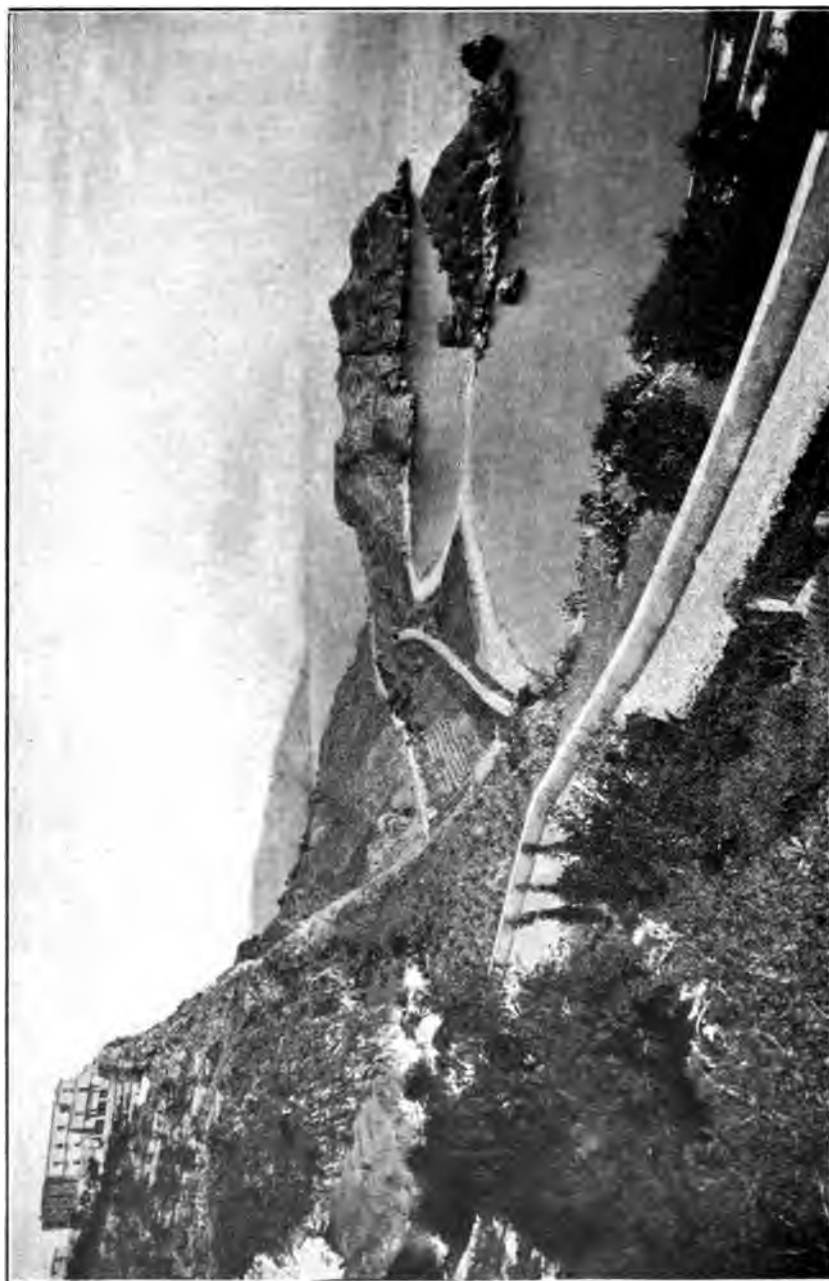
color locale, ed anche suonata male, ma che vi richiami al pensiero il paese natìo, il ricordo della famiglia, il bacio della madre amata quando partiste, che vi susciti nell'animo una tempesta di sentimenti affettuosi, patriottici, questa musica vi entusiasmerà, vi cagionerà tale un possente magico effetto da sentirvi commosso fino alle lagrime.

Quanti di noi, trovandosi in lontane regioni in mezzo a gente che non ci conosce e di cui non intendiamo la lingua, muovendoci in

mezzo ad essa come sordo-muti, ed intendendo per caso qualcuno che parla il nostro dolce idioma, non ci sentiamo forse affluire il sangue al cervello e proviamo un fremito di compiacenza come se incontrassimo un amico, un parente, presi da una gran voglia di gettargli

Avanzi di una loggia moresca della Badia vecchia a Taormina.

le braccia al collo e baciarlo? E mentre prima ci sentivamo avviliti, basta il suono di quella voce per renderci gai e felici.

Viaggiando in Russia, a Kiew, ci siamo trovati in quattro italiani che disponevamo di cinque lingue; eravamo scesi all'albergo

Taormina. -- Castello a mare.

Fot. Crupi - Taormina.

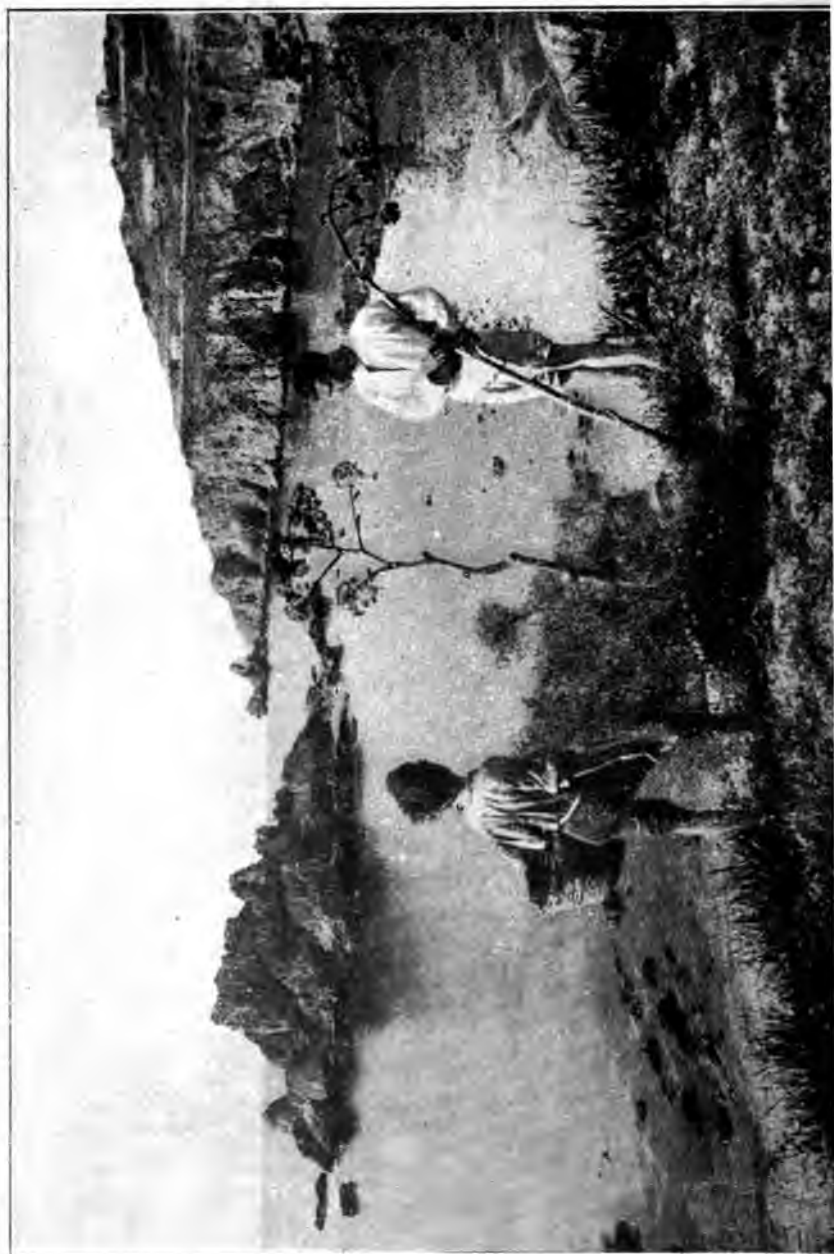
S. Remo, colla illusione, che, se non italiano, qualcuno avrebbe parlato almeno in francese, ma non abbiamo potuto farci comprendere. Scesi in strada parlammo, chiedemmo a più persone, colonnelli, generali, se parlavano in francese o in altra lingua. *Gniettu*, *franzoschi-raposchi*, ci rispondevano. Di su una porta di una trattoria un cameriere, sentendoci parlare, cominciò a gridarci: « Macaroni, Macaroni ». Mai un assalto ad un oggetto caro ebbe più dolce e maggior violenza

Taormina. — Capo S. Andrea. Fot. G. Crupi - Taormina.

di quella con cui ci precipitammo sul nostro *macaronaio*, tempestandolo di domande, ma questo animale non ripeteva la parola macaroni se non come un pappagallo; non sapeva dire altro!

Ricordo ancora la gioia che provò uno di quei napoletani incontrati nel caffè di Mosca, quando avvicinandolo gli chiesi: Siete napoletano, voi?

— Sissignori, signorì. O cielo vi pozza benedì, signorì!

E mi raccontò che da quindici giorni a Mosca non aveva potuto parlare con alcuno, non uscivano nemmeno perchè non avrebbero

saputo ritornare a casa. Chiamò la *troupe* e me la presentò felice di sentire una voce italiana. E poi soggiunse:

Kiew. — Chiesa del Salvatore.

Kiew. — Monumento a Dobriesky.

— Neh! addo sta, signori, quella bella lingua nosta!?

A più forte ragione tali sentimenti di gioia e di compiacimento li genera in noi la musica che ci suscita nell'animo i più misteriosi desideri di rivedere le cose e le persone amate, i luoghi cari, che ci trasporta col pensiero di peso in mezzo ai nostri, che ci ricorda i drammi della nostra vita e della nostra patria. Non dimenticherò mai a tal proposito due fatti.

Ero una sera a Budapest. All'amico del paese con cui ero, chiesi di farmi udire della buona musica « zikana ». Mi condusse in un

KIEW. — Monumento a Sobiesky.

caffè dove suonava il miglior concerto del genere. Al nostro arrivo si suonava un pezzo diabolico, musica ungherese: *La ballata della morte.* Dopo qualche minuto di riposo il mio amico dice qualche cosa al direttore, il quale quasi immantinente attacca l'intermezzo della *Cavalleria rusticana.* Si era nei primi begli anni della fortunata opera mascagniana, molto ricercata, suscitando ovunque caldo e sincero entusiasmo; ed un fanatismo suscitò quella sera la deliziosa musica. Tutto il pubblico scoppiò in applausi. Io m'intesi come travolto nel turbinìo di vibrazioni di quei violini e trasportato in Roma, al Costanzi, una delle prime sere. Fu suonata bene quella musica? Non lo so; però mi commosse e mi fece rivivere un momento con i miei. L'effetto fu magico.

Qualche anno dopo ero a Lemberg, ove ciò che mi colpì maggiormente gironzolando per la bella città, furono i numerosi soldati che s'incontravano. L'Austria in quel momento ammassava truppe verso il confine russo.

La sera passeggiando per la bella ampia piazza ed incontrando i numerosi ufficiali, pensavo che cosa faremmo noi, nel caso che la guerra scoppiasse, come per un momento si temè, tra l'Austria e la Russia?

LEMBERG. — Piazza di Santo Spirito.

Certo, dicevo a me stesso, non staremmo freddi spettatori coll'arma al piede, ed almanaccavo mille cose e mille pensieri mi si affacciavano alla mente. Collo spirito così ingombro di patriottici ricordi, vedevo nella mia fantasia le camicie rosse e Garibaldi ed il nerbo migliore delle nostre truppe irrompere dal colle di S. Giusto e giungere a Trieste. Entro in tale stato psicologico in un caffè da dove veniva l'ultima eco di un concerto. Mi ero appena seduto quando il concerto intuona..... indovinate che cosa? l'Inno di Garibaldi!

Dio! che effetto! Vi lascio immaginare quale impressione io abbia ricevuto in quel momento, in quelle condizioni della mia psiche. Trasalii. Quale uragano di idee e di sentimenti si scatenò nell'animo mio, quali emozioni mi procurarono quelle poche battute, è impossibile dire. Sentii un tonfo al cuore che mi parve volesse cessare di battere, mi corse un brivido per la schiena e mi vennero come le vertigini, se non mi fossi trovato seduto sarei indubbiamente caduto. Un poliziotto intanto fece cessare subito quella

Lemberg. — Il Municipio.

musica. Rimasi fino all'ultimo. All'uscita uno del quartetto mi si avvicina, porta la mano militarmente al berretto e mi dice: Perdoni signor capitano, ma vedendo un compatriotta non potei fare a meno di suonare il nostro inno. Qui ci vuole poco, in questi momenti, per essere arrestati; ma che importa? « Viva sempre l'Italia! »

— Tacete, disgraziato. Ma chi siete? Non mi ricordo di voi.

— Non mi riconosce, signor capitano? Eravamo insieme all'11° Cavalleria Foggia, a Savigliano; ero sergente trombettiere - Foldi. Non si ricorda quante volte mi tenne all'infermeria?

— Ah! sì: mi ricordo. Bel capo scarico!

Lo ringraziai dell'emozionante sorpresa e gradita fattami provare in quel momento... e condussi tutti e quattro a cena, chè avevano una *fame da suonatori!*

Non può negarsi che anche la più semplice musica che parla al cuore, che ci ricorda le nostre gioie e le nostre sventure, produce effetti sorprendenti, godimenti deliziosi.

LEMBERG. — Grand Hôtel.

*
* *

Da quanto siamo venuti esponendo, forse un po' troppo minuziosamente, bisogna ritenere che non tutti sentono, intendono e comprendono nello stesso modo l'azione dei suoni, i quali avranno perciò più o meno effetto ed effetti vari secondo la natura dei suoni stessi, il tempo, la misura con cui sono espressi, lo stato di sanità o di malattia e le condizioni speciali emotive degli individui che li ascoltano, non che l'ambiente in cui la musica si eseguisce.

Consegue da queste semplici nozioni, che gli effetti della musica

sono varî sopra un uditorio anche intelligentissimo e che varî ed opposti possono essere i giudizî che si emettono sopra un'opera musicale, anche che sia di squisita fattura, d'irresistibile effetto estetico, inebbriante, da commuovere sino all'ebbrezza dei più delicati sentimenti o fino a quella della più sfacciata voluttà.

Questo si dovrebbe conoscere da alcuni critici, i quali hanno la pretesa supernamente ridicola, che una data musica debba fare andare tutti in visibilio o debba essere da tutti fischiata!

No; ognuno risponde come sente e come può; è quistione di impressione sui centri nervosi e di lavorìo intimo fisiologico in cui l'intelligenza non vi entra per nulla.

Mi sono dilungato ad arte, forse, un po' troppo su questo capitolo e dare al lettore tutte le nozioni per poter comprendere quanto svolgerò in seguito.

***

In conclusione, dunque, generalmente parlando, possiamo dire che l'azione dei suoni produce effetti tanto sugli uomini quanto sugli animali.

Tali effetti sono complessi e non sempre identici e possiamo dividerli perciò in tre categorie:

1° *Effetti fisiologici*, quando gli effetti che una musica determina sono piacevoli e ci procurano un intenso e soave godimento;

2° *Effetti patologici*, allora quando i suoni non risvegliano dolci sensazioni nel nostro organismo, ma l' eccitano eccessivamente e passionano il nostro sistema nervoso determinando anche veri stati morbosi;

3° *Effetti terapeutici*, quando, più che piacevoli, gli effetti della musica sono benefici, togliendo o lenendo qualche dolore e guarendo radicalmente delle vere malattie.

Mi affretto dire che se facile riesce lo stabilire questa classificazione per comodità di studio, oltremodo difficile essa è nella sua pratica applicazione. Non è agevole determinare, infatti, dove finisce un effetto fisiologico e dove comincia quello patologico. In certi casi poi vi è da domandarci se si tratta di un effetto solamente ed esclusivamente fisiologico o di uno terapeutico e viceversa.

La nostra classificazione quindi non è fatta che a grandi linee e non può essere punto assoluta. Dico questo perchè parlando più tardi dei diversi effetti da un punto di vista speciale, non è chiaro nei suoi estremi limiti a quale categoria un effetto musicale possa effettivamente appartenere.

È bene prevedere le obiezioni.

Prof. Felice La Torre
della R. Università di Roma.

RECENSIONI

Storia.

Dott. G. PASQUETTI, L'Oratorio musicale in Italia. Storia critico-letteraria. — Firenze, 1906. Succ. Le Monnier.

Sebbene il Pasquetti intitoli il suo libro *Storia critico-letteraria*, pure intende dare in esso — e come non farlo? — una larga parte all'elemento musicale, come egli stesso dichiara, dicendo che l'idea del suo lavoro « sorse appunto dalla necessità di uno studio storico oggettivo, tale quindi che, ricostruendo tutta la vita dell'Oratorio, ne tracciasse la vera e genuina fisionomia artistica, quale si è andata formando, dalle origini al pieno svolgimento, a traverso il triplice fenomeno dell'ambiente (storico), della poesia (letterario) e della musica (musicale) » (p. VI). (A noi sembra che in uno studio di questo genere il punto di vista musicale dovrebbe avere la maggiore importanza di tutti; in ogni modo deve essere anteposto al punto di vista letterario. Ma il Pasquetti è letterato, e passi).

Ora — è bene dirlo subito — per la parte musicale — che interessa specialmente ai lettori di questa Rivista — il lavoro del Pasquetti è completamente manchevole. Egli non ha fatto che compilare dai musicologi più noti che si sono occupati più o meno lontanamente dello stesso argomento, il Riemann, il Kretschmar, l'Haberl, il Wangemann, che egli — è questa una abitudine del Pasquetti — cita solo vagamente, e dai comuni manuali di storia della musica, riproducendone anche gli errori e i pregiudizi. Per portare un esempio, egli seguita a parlare di *stile madrigalesco* come sinonimo di *stile contrapuntistico* e in antitesi di *stile monodico*, mentre un esame anche superficiale della musica delle laudi oratoriane gli avrebbe mostrato che lo *stile madrigalesco*

non è che il precedente storico naturale dello *stile monodico*, e che i due *stili* non rappresentano che due momenti diversi di una stessa serie evolutiva. Molti altri pregiudizi il Pasquetti avrebbe potuto correggere, molti dati nuovi importantissimi per la storia musicale avrebbe potuto mettere alla luce, se, invece di compilare da altri, fosse partito dall'esame musicale delle composizioni oratoriane.

Ma il Pasquetti non è musicologo: e perciò il suo lavoro ha tutti i difetti che sogliono avere i lavori di argomento musicale scritti da persone che non sanno musica, e che sono profane di storia musicale; gli stessi difetti che hanno, per esempio, i lavori del compianto Angelo Solerti, con la differenza che il Solerti aveva un occhio indagatore e sintetico assai più acuto. Inoltre a questo proposito c'è da notare che il Solerti illustrò sotto l'aspetto letterario un argomento «le origini del Melodramma» che era stato già dissodato per la parte musicale, e perciò egli poteva tranquillamente rimandarsi al Rolland, al Goldschmidt, al Vogel, al Torchi, al Gandolfi: invece il Pasquetti si occupa dal lato puramente letterario e storico, di un soggetto che dal lato musicale è ancora completamente da esplorare; e perciò manca alla sua sintesi storica una delle basi essenziali e, secondo noi, la base capitale.

A parte la mancanza dell'elemento musicale, il lavoro del Pasquetti ha anche un altro grave peccato di origine. L'idea di dare una storia generale dell'Oratorio in Italia era senza dubbio ardita e geniale; ma di attuazione molto difficile, specialmente per uno scrittore non musicologo, e prematura. Mancava completamente la necessaria preparazione di indagine particolare e di analisi. Il Pasquetti ha creduto di fare questo lavoro di preparazione da sè, e invero merita ampia lode per aver lavorato diligentemente e pertinacemente: quasi tutti i documenti e le memorie che ci sono conservate su la storia dell'Oratorio sono accennate nel suo volume. Ma — la parola esprime già il difetto — sono semplicemente accennate, e non sono oggetto di quell'esame accurato e profondo, frutto di lenta e intima meditazione, che sarebbe stato necessario per basarvi sopra con sicurezza e chiarezza una storia generale. Questo esame non era possibile nei limiti e nella forma dell'opera del Pasquetti; ed egli stesso lo riconosce (p. 124), non comprendendone però le gravi conseguenze. L'ampiezza del lavoro del Pasquetti nuoce alla sua profondità: la sua indagine è sommaria e superficiale. Secondo noi, il Pasquetti avrebbe fatto opera molto più utile limitando il suo studio al periodo delle origini dell'Oratorio, che è il più interessante e oscuro, e lasciando da parte il

pieno sviluppo e la decadenza, che sono in fondo già noti, sia per i moltissimi libretti che si sono conservati, sia perchè ben presto la storia dell'Oratorio si fuse con quella del Melodramma, di cui esso divenne schiavo, e prese totalmente la forma e il carattere.

Del resto anche la genesi dell'Oratorio, nelle sue grandi linee, era già nota, dalla *Biblioteca* del Vogel, dalle Vite di San Filippo del Bacci e del Capecelatro, dal *Dizionario* del Moroni, che raccoglie in proposito preziosi elementi. Si sapeva già che la forma musicale primitiva che apparve e dimorò lungo tempo nell'Oratorio della Vallicella — nel quale la genesi dell'Oratorio musicale ebbe principalmente la sua sede — fu la Laude, e che dalla Laude si passò poi ai madrigali più complessi dell'Anerio, e di qui all'Oratorio. Il Vogel raccolse la bibliografia delle laudi filippine e del *Teatro armonico spirituale* dell'Anerio, aggiungendovi i passi più importanti delle prefazioni, che sono di per sè stesse una illustrazione storica completa della genesi dell'Oratorio.

Quello che occorreva era dare un esame compiuto ed esauriente — sia pure sotto l'aspetto semplicemente letterario — di queste raccolte oratoriane, mettendone in evidenza tutto il contenuto, e rilevando in tutti i suoi gradi e tutti i suoi elementi la evoluzione delle composizioni che ne fanno parte.

Ora, il Pasquetti ciò non ha fatto e non poteva fare, data l'estensione del suo lavoro. Egli si è limitato a un esame superficiale e sommario, senza dare un'idea compiuta del contenuto di queste raccolte, e senza trovarvi tutti quei riscontri che sono preziosi nello studio della evoluzione di una forma musicale o poetica. Evidentemente egli non ha avuto la comodità di avere sott'occhio, a suo agio, queste raccolte, e si è basato su appunti, presi rapidamente. Tant'è vero che gli accade spesso di dare testi incompleti o inesatti, di scambiare più volte il *Tempio armonico* dell'Ancina col *Teatro armonico spirituale* dell'Anerio, e non sempre per *lapsus calami,* poichè talvolta attribuisce all'uno un componimento che invece appartiene all'altro (p. 156).

Questa superficialità e insufficienza di indagine, sarebbe stata anche perdonabile in un lavoro così vasto, se fosse stata compensata e integrata da una sintesi vigorosa e chiara. Invece — e questo è forse il difetto più grave, e che toglierà molto del successo al lavoro del Pasquetti — esso manca di organismo, di architettura. Per convincersi di questo basta dare uno sguardo all'indice del lavoro. Il Pasquetti divide la storia dell'Oratorio in tre grandi periodi: periodo medioevale, periodo critico-umanistico, periodo artistico. Ognuno riconoscerà che questa divisione ha un carattere

puramente esteriore, non entra affatto in merito della evoluzione della forma, non ne fissa i caratteri successivamente determinantisi. Eppure le condizioni speciali della genesi dell'Oratorio potevano dare occasione al Pasquetti di un magnifico saggio di evoluzione storica. Lo stesso difetto che appare nell'organamento generale, si ritrova nella suddivisione e nell'ordinamento dei capitoli: tutto vi è allo stato di disordine, di affastellamento, di atassi. Il libro del Pasquetti non vale certamente a dare a colpo d'occhio la visione del fatto storico che egli studia, ciò che era necessario in una « storia generale »; anzi noi crediamo che un lettore profano troverebbe molta fatica a orizzontarvisi.

Detto questo in linea generale, passiamo a esporre qualche osservazione particolare, tra le molte che si potrebbero muovere al Pasquetti.

Egli dice l'Oratorio « un fatto tardivo del Rinascimento » (p. 3). A noi ciò non sembra: il Melodramma fu, è vero, una manifestazione in ritardo del Rinascimento — i fatti musicali giungono sempre in ritardo sui corrispondenti fenomeni negli altri rami dell'attività umana —; l'Oratorio no. L'Oratorio è una manifestazione che rientra completamente nella Reazione cattolica, e non fu che una deviazione, un « travestimento spirituale », per usare una frase del tempo, del Melodramma in seno alla Reazione cattolica.

Qualche rettifica. Il Pasquetti dice — copiando, al solito senza citarlo, il Ciampi — che il Gevaert « in uno dei suoi lavori sulla musica greca » (in quale?) ha riportato dei saggi musicali dell'*Oratorio della Purificazione* di Pietro della Valle (p. 194); ora ci consta che il Gevaert non ha mai avuto notizia di questo oratorio. Pure basandosi su affermazioni altrui, il Pasquetti dà una parte molto importante nelle musiche dell'Oratorio al Palestrina, mentre di ciò non si trova traccia nei documenti antichi. Dopo aver detto che gli *Instituta* della Congregazione dell'Oratorio furono stampati nel 1612, egli basa le sue citazioni su una edizione del 1641, che non corrisponde a quella, e che quindi non può avere un valore retrospettivo. Altre inesattezze consimili si riscontrano qua e là nel libro del Pasquetti; ma non tolgono certamente nulla al suo valore, e sono perdonabili in un lavoro di mole così vasta. Se mai stanno a conforto di qualcuna delle nostre suesposte considerazioni.

Il Pasquetti dà spesso alla sua esposizione una intonazione vivamente polemica, che a noi sembra assolutamente fuor di luogo. Creda pure il Pasquetti, oggi nessuno si appassiona più all'Oratorio, e lo studio di esso non ha altro senso che lo studio di un fossile qualunque.

A parte queste manchevolezze, il Pasquetti merita ampia lode, per aver per primo affrontato un argomento così importante e scabroso. Se egli non è riuscito completamente allo scopo, non è imputabile certamente a sua colpa, ma alle gravi difficoltà materiali che ha incontrate. Anzi, egli si è rivelato con questo lavoro uno scrittore d'ingegno, munito di soda preparazione letteraria e critica, e anche un buon scrittore: forse gli nuoce talvolta una certa esuberanza e verbosità, che vale anch'essa a togliere evidenza e incisività alla sua esposizione. Alcuni capitoli, che si allontanano meno degli altri dalla cerchia della sua attività e della sua competenza, sono eccellenti: come — a parte la manchevolezza dal lato musicale — quello su l'Oratorio in Firenze, e l'altro sul Metastasio.

Il lavoro del Pasquetti varrà, se non altro, a suscitare utili discussioni in questo campo così trascurato dell'Oratorio, e a acuire il desiderio che presto qualcuno, partendo dal punto di vista musicale, pure non trascurando gli altri punti di vista, ci dia uno studio completo su la storia dell'Oratorio in Italia, specialmente in riguardo alla sua genesi. A. L.

RADICIOTTI Prof. GIUSEPPE, *L'arte musicale in Tivoli nei secoli XVI, XVII e XVIII.* — Tivoli, 1907. Officina Poligrafica Italiana.

Quando nel 1550 il Cardinale Ippolito II d'Este prese possesso del Governo di Tivoli, la solennità dell'ingresso di lui apparve grandiosamente *con una bellissima musica e con li primi virtuosi che si fussino potuti trovare al mondo.* Da allora l'arte musicale fu coltivata con passione intelligente nella vita Estense di Tivoli. Tra i musicisti che Ippolito II vi ospitava sono da ricordare Pier Luigi da Palestrina, Nicola Vicentino e quel famoso Lorenzino, *cavalier del leuto,* di cui ci ha conservato alcune pregievoli composizioni I. B. Besard nel *Thesaurus Harmonicus* (Cfr. « *Liutisti del cinquecento* » del Chilesotti, a pag. 198-199).

Più tardi troviamo agli stipendî del Cardinale Luigi, nipote di Ippolito, Luca Marenzio, che gli dedicò il suo primo libro di madrigali. E verso la fine del secolo il Card. Alessandro continuava le tradizioni della sua famiglia nell'amore per la musica; ne son prova le numerose opere a lui intitolate, delle quali la più celebre e la meno studiata è l'*Anfiparnaso* di Horatio Vecchi, Commedia Harmonica d'impossibile rappresentazione perchè presenta solo la applicazione dello stile madrigalesco a squarci poetici dialogizzati.

Dopo i Cardinali di casa Estense fu protettore geniale della musica nei primi anni del seicento il Card. Bartolomeo Cesi dei conti d'Acquasparta, mandato da Clemente VIII governatore della città.

Alla morte di lui cessò in Tivoli il culto per l'arte dei suoni, finchè dopo oltre un secolo e mezzo sorse una società filarmonica in mira di concorrere al fasto delle solennità religiose. Vi prestarono l'opera loro dapprima Bernardo Porta, e poi Luigi Vergelli, sul conto del quale così si esprime l'autore: « Dalle partiture delle « composizioni sacre di quest'insigne maestro, scritte in gran parte « con accompagnamento orchestrale, si rileva che per tutto il tempo « abbastanza lungo in cui egli diresse la cappella della nostra « cattedrale, vale a dire dal 1776 al 1824, Tivoli possedette abili « sonatori, dilettanti e professionisti, di violino, viola, contrabasso, « flauto, clarino, corno, oboe e fagotto ».

Riguardo la cappella del Duomo l'autore dice che « a cominciare « dai primi anni del secolo XVI fino allo scorcio del XVIII l'uf- « ficio di maestro fu occupato da insigni musicisti » ; cita fra essi Micheli, Capece, Manelli, Moresi, Natale, Berretta, Berardi, Biondi e Basili, e fra gli organisti il Carissimi. La cappella poi « poteva « disporre di un insieme di cantori di tale abilità da permettere « ai maestri anche l'esecuzione delle migliori e più difficili com- « posizioni della gloriosa scuola romana ». Infatti nei registri della chiesa esiste un ricordo della musica che vi si cantava, scritta, tra altri, dal Palestrina, dal Soriano, dall'Anerio, dal Dragone, dal Ruggiero (Giovanelli) e da quel Matelart fiammingo, di cui il Fétis non conobbe che i *Responsoria*, mentre sappiamo che di lui ci restano pure dei Mottetti ed una Intavolatura di liuto, abbastanza importante, edita a Roma da Valerio Dorico nel 1559.

Degl'insigni musicisti tiburtini vissuti nei secoli XVI, XVII e XVIII meritano speciale menzione Giuliano Buonaugurio « cantore « e compositore eccellente di musica madrigalesca e celebre suo- « nator di *violone d'arco da tasti* » (secolo XVI), Giovanni Maria Nanino, ultimo rappresentante della scuola Palestriniana, e Francesco Manelli, compositore dell'*Andromeda*, che fu la prima opera in musica rappresentata nel primo teatro pubblico d'Italia (San Cassiano di Venezia, nel 1537), e d'altri melodrammi, e *Musiche varie*, di cui l'autore ci dettaglia un elenco accurato, promettendoci di parlare dell'insigne maestro in uno studio apposito.

O. C.

PIERRE AUBRY, Estampies et Danses Royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge. — Paris, 1907, Fischbacher.

La *Estampie* disegnerebbe, secondo Diez, una categoria di poesie da cantare con accompagnamento di viola; però i testi medioevali sono unanimi nel definirla una musica di danza eseguita da stro-

menti. È probabile dunque che il nome di *estampte* (in provenzale *estampida*) fosse comune alla melodia stromentale originale ed alle parole che qualche trovatore scriveva per adattarla al canto. Nel suo trattato di musica, edito per cura di M.r Ioh. Wolf nei *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1° fasc. 1899, Iean de Grocheo dice essere la *estampte* una melodia senza parole (*sonus illetteratus*) formata da una serie di *puncta* (*per puncta determinatus*). Le ricerche del Wolf hanno stabilito che il *punctum* è una breve frase melodica ripetuta in maniera che la prima volta (*apertum*) ha un certo carattere di sospensione perchè finisce generalmente sul terzo grado della scala, e talora anche sul secondo, sul quarto o sul quinto, mentre la seconda volta (*clausum*) essa conclude perfettamente sulla tonica.

Le *Danses Royales* sono costruite alla stessa guisa delle *Estampies*, ossia con un seguito di *puncta* aperti e chiusi; ma in esse non manca esempio di una disposizione melodica diversa, nella quale, cioè, un medesimo ritornello si ripresenta insistente alla fine delle varie frasi che costituiscono la composizione.

Estampies e *Danses Royales* rappresentano le forme più usate nella musica istromentale del medio evo. Queste che ha trascritto M.r Pierre Aubry rimontano ai primordi del XIV° secolo, e ci pervennero nelle addizioni che un amatore intelligente ed esperto fece su alcuni fogli bianchi del *Manoscritto 844* della Biblioteca Nazionale di Parigi. Tale manoscritto, notissimo, era già stato utilizzato sotto altro punto di vista da molti eruditi, perchè è una raccolta preziosa di canzoni di trovatori; lo studio di M.r Aubry ci rivela oggi la singolare importanza delle interpolazioni che contiene e che noi dobbiamo considerare come il primo saggio di musica stromentale finora scoperto. Infatti sono anteriori di quasi un secolo al celebre frammento d'intavolatura d'organo che pubblicò nel 1897 il professore H. E. Wooldridge e di cui diede una eccellente interpretazione M.r Ioh. Wolf (*Zur Geschichte der Orgelmusik im vierzehnten Iahrhunderf* nel *Kirchenmusikalisches Iahrbuch* del 1889; Pustet in Ratisbona): questo frammento segnava il più antico esempio conosciuto di composizione stromentale, ma si doveva però sempre lamentare che non ci restasse traccia alcuna di quelle melodie che allora e nei secoli precedenti risuonavano sulla *ribeca*, sulla *rota*, sulla *viola*, ecc., per quanto ci fosse motivo di credere che non fossero diverse dai canti sui quali si spiegavano le poesie dei trovatori.

Ora la importante pubblicazione di M.r Aubry toglie questa lacuna nella storia dell'arte musicale, e dilucida le origini della mu-

sica stromentale moderna. M.r Aubry non solo trascrive perfettamente la difficile notazione del secolo XIV, ma interpreta pure con acume gli errori e le mancanze che nel testo originale sono dovute alla trascuratezza dell'amanuense. Molto a proposito per la conoscenza della notazione musicale antica egli osserva come nella musica stromentale abbondassero le legature, siccome quelle che rendevano caratteristica la composizione per una maggior scioltezza e chiarezza del fraseggiare; ne derivava un aggruppamento delle note ben differente dalla scrittura che doveva servire al cantante, sebbene l'esecuzione ritmica rimanesse la stessa. Ciò solleva oggidì dubbi e incertezze riguardo l'interpretazione del ritmo, in modo che, a mio avviso, troppo spesso conviene indovinare dopo lunga pratica, piuttostochè stabilire rigorosamente il valore delle note secondo le regole poco attendibili di trattati antichi, o, peggio ancora, moderni.

Riguardo l'accordatura della viola all'epoca in cui furono fatte le interpolazioni che ci conservarono le *estampies* e le *danses royales* per tale stromento studiate da M.r Aubry, questi vi accenna in modo sommario; la digressione però giova a stabilire l'àmbito delle melodie trascritte, che resta precisamente nei limiti della viola secondo una forma d'accordo indicata da Iérôme de Moravie.

Qualcuna delle melodie riprodotte da M.r Aubry riesce ancora piacevole, dopo tanti secoli, per la chiarezza e per la grazia del concetto. O. C.

A. CAMETTI, Mozart a Roma (Per nozze Conversi-Radiciotti). — Roma, 1907. Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice.

Nel primo viaggio in Italia Mozart soggiornò a Roma dall'11 aprile all'8 maggio del 1770, e, al suo ritorno da Napoli, dal 26 giugno al 10 luglio dello stesso anno. Sulle vicende artistiche del musicista quattordicenne, già famoso, e sulle relazioni da lui incontrate con varî maestri italiani, raccolse molti ragguagli l'autore del presente opuscolo, desumendoli da lettere di Wolfgang Mozart e di suo padre, e da diarî romani dell'epoca.

Delle opere del Mozart solo il *Don Giovanni* comparve sulle scene di Roma e precisamente al Teatro Valle durante il dominio napoleonico (11 giugno 1811); fu ripetuto all'Apollo nella quaresima del 1874. La censura pontificia non ne avrebbe permesso la rappresentazione se non dopo trasformazioni del dramma tali da snaturarne il significato letterario e musicale. Su questo argomento, su altre composizioni di Mozart (Sinfonie, Ouvertures, ecc.), eseguite a Roma, e sulle onoranze tributate al maestro per festeggiarvi il 150 anniversario della sua nascita (26 gennaio 1906), si occupa l'autore nelle ultime pagine del suo lavoro. O. C.

***TH. von FRIMMEL**, Beethoven Studien.* II Band: *Bausteine zu einer Lebensgeschichte des Meisters.* — München und Leipzig, bei Georg Müller.

Noto è il Frimmel come scrittore giudizioso e fine intorno a Beethoven. Lungi dall'arrestarsi a studî speciali, egli ha pensato a raccogliere quanti elementi possono concorrere alla formazione di un'opera illustrativa su Beethoven, l'uomo e l'artista. Egli espone per ora tutto un piano di ricerche, sviluppando dei punti biografici ancora malsicuri, sulta scorta di nuovi fatti documentati da fonti positive, a cui non rimangono estranee diverse collezioni di oggetti appartenuti al Maestro. L. TH.

Critica.

***CAMILLE BELLAIGUE**, Études musicales.* Troisième série. — Paris, ed. Ch. Delagrave. — Fr. 3,50.

Uomo di scuola (non dissi d'academia) e di parte, il Bellaigue non intende all'imparzialità; ch'è del resto — affermano — la dote de' mediocri. Tuttavia, anche nei giudizi più passionati la parola non gli s'intorbida; l'elegante scrittore sa, come altri pochi, serbar serena la frase, ancor quando esalti sopra quella dei moderni la virtù dramatica di Giacomo Meyerbeer o sentenzi reciso che alla Trilogia wagneriana il tempo darà la mùtila bellezza delle rovine. Un po' sbrigativo — tal volta — forse perchè stretto dall'ora; troppo — tale altra — tenue, per istudio forse di riuscir facile ai più. Ma fate ch'egli abbia agio di raccogliersi e che il soggetto sia di quelli che meglio si convengono al suo ingegno, e il Bellaigue scriverà gli studi su « Mozart e il melodramma tedesco », su 'l *lied* germanico, su i quartetti beethoveniani, e quei *Pensieri musicali nella Sistina* in cui con interpretazione finissima sono comparate due creazioni dell'arte italiana — la pittura religiosa michelangiolesca e la polifonia sacra vocale. Nitide e vivide pagine, che bastano (se pur non avanzano) a far la fortuna d'un libro.

R. G.

***JEAN CHANTAVOINE**, Beethoven (Les maîtres de la musique).* — 1907. Alcan ed. — L. 3,50.

Lo Chantavoine à in sommo grado la qualità che negli scrittori è più rara; quella che ai mediocri rimane ignota sempre e dagli insigni s'acquista ultima: la sobrietà. Ciò che altri stempera in parecchie pagine ei lo raccoglie in un periodo; e nel dir breve dice tutto: vigile sempre; inteso a scegliere e a fermare nella parola, di là dall'ingombro dei particolari, i caratteri più significativi, nell'indagine e nel racconto, nell'analisi e nella sintesi, nella de-

scrizione e ne' commenti. Con tale arte composto, il suo libro giova a tutti: avviamento a penetrare le più delicate ragioni dell'opera beethoveniana a chi di essa non abbia che una conoscenza ancor vaga, lucido riepilogo a chi già l'abbia profonda. A quelli tra i nostri critici (e sono la più parte) che non sanno questa virtù dell'insegnare senza molestia sarebbe inutile, penso, additare l'esempio. Sorriderebbero. S'intende: è tristamente umano disprezzare ciò che non si può raggiungere. O, forse, anzi che umano è bestiale:

> Certain renard gascon, d'autres disent normand,
> Mourant presque de faim...

con quel che segue: libro III, § XI, delle favole di Jean La Fontaine.

R. G.

Estetica.

***PÉLADAN**, Introduction à l'esthétique.* — Paris, Sansot e C., ed. — Fr. 1.

L'estetica — dice il Péladan — sarà un giorno parte delle discipline onde si compone l'insegnamento popolare; anzi d'ogni insegnamento terrà essa luogo. Quel giorno le indotte menti avranno dalla musica la rivelazione della norma cosmica, di cui le leggi dell'armonia serbano l'eco. Fra tanto, per incominciare, « on devrait donner aux écoliers des auditions qui leur révélassent ce monde enchanté de l'évocation musicale, par les œuvres sévères: *Cantates et Passion* de Bach, *Symphonies* de Beethoven ». O se non le Sinfonie, le Sonate almeno. « Pourquoi M. Pugno ne viendrait-il pas les jouer au peuple? Pourquoi l'enseignement, sans toucher aux arts d'agrément, ne dévoilerait-il pas aux étudiants la beauté musicale? Il suffit d'un pianiste pour qu'un lycéen apprenne que le fredon du frère aîné et le tapotage de la sœur sont des grimaces et qu'il existe un art pour les oreilles ». Che ne pensa il ministro per l'istruzione pubblica francese? Noi attendiamo, pronti all'imitazione, l'esempio.

R. G.

Opere teoriche.

***BRUNS**, Neue Gesang-Methode.* — Berlin, Verlag Otto Dreyer.

Ed eccoci daccapo, ed in un brevissimo spazio di tempo, in presenza ad un « Nuovo Metodo di Canto »; al di cui ultimo sostantivo, per fortuna, non vi si aggiunge qualificativo nè di *tedesco*, nè di... *giapponese*. Ed anche questo è un tanto di guadagnato per la nostra povera arte sì strapazzata.

Dobbiamo dire veramente che per quanto abbiamo cercato, con tutta la nostra buona volontà, nell'esame minuzioso del lavoro, non ci è stato possibile di scorgerci la minima ombra, di escogitarvi il più piccolo indizio di un vero e proprio « Metodo »; ma invece dappertutto abbiamo incontrato — è doveroso il riconoscerlo — una ricca ed erudita, e talvolta alquanto strana, fraseologia, una paziente e dotta compilazione, un enorme ammasso di citazioni di opere tanto didattiche che scientifiche, di nomi di persone, di date, ecc.; il tutto amalgamato in un incessante stile polemico-critico con continue divagazioni, con indizî, barlumi sparsi qua e là di sane ed elevate percezioni, ma avvolte sempre in grigie e nebulose teorie più o meno scientifiche. Ed il « Metodo », ci si domanda? cioè: le discipline didattiche, gli esempî pratici, gli esercizî tecnici, in una parola, il sistema?

È poco meno di un decennio, ci lamentavamo che i metodi di canto consistevano soltanto in un ammasso di *note, note* e sempre *note*; oggigiorno è il caso di esclamare il contrario, lamentandosi che i moderni metodi non sono fatti che di *parole, parole* e sempre *parole* — ed il lavoro che ci sta dinanzi è il più bel *Specimen* de' nuovi tempi. — Ma che sia possibile di formare un allievo con le sole *note* o con le sole *parole* — intendiamoci: un allievo di Canto Artistico e non di canto naturale, nè dilettantico — questo, francamente non l'abbiamo mai creduto. E ci domandiamo di nuovo: Il trovare la via di mezzo, il giusto equilibrio fra i due elementi è cosa tanto difficile, del tutto impossibile, da doverci scoraggiare del suo conseguimento? E non è pure la medesima via, il medesimo equilibrio che noi richiediamo, cerchiamo avidamente non solo nella maniera d'insegnamento, ma pure nello stesso concetto d'insegnamento? (Connubio dei due elementi linguistico ed acustico).

È strano questo conflitto, quest'eterna lotta fra musica e canto, fra parola e suono, fra *nota* ed elemento fonetico!

Troppo lungo e scabroso sarebbe il gettare un dettagliato sguardo in quest'ibrido materiale di spoglio artistico-letterario; ci limitiamo perciò ad accennare ad alcun chè, onde servire — ce l'auguriamo — a dare al lettore una pallida idea del lavoro; ancora un fenomeno patologico-intellettuale, nel quale si rispecchia tanto fedelmente l'aberrazione, la confusione che si agita nella moderna pedagogia vocale.

L'egregio autore opina che nella nostra arte *tutto* è da rifarsi se si vuol salvare la grande eredità del passato. Un controsenso; poichè si salverà l' « antico » se si conoscerà questo a fondo, se si cercherà di adattarlo, coll'ammegliorarlo, depurandolo e rinvigo-

rendolo, alle nuove richieste tecniche ed artistiche, arricchendolo delle nuove acquisizioni scientifiche: ma non ricominciando a lavorare di propria testa, senza guida, senza appoggio, senza indirizzo, e nel solo intento di confezionare del nuovo, dell'eccentrico, dell'*épatant*; e come se nell'arte vocale *niente* sia stato fatto, nè ottenuto sino adesso. Mentre è il caso di proclamare qui che dal lato tecnico e *pratico* del suono laringeo musicale tutto è stato tentato e tutto ottenuto, arrivando persino a deturpare, contrariare la natura. Gli antichi pedagoghi erano alla completa e vera luce di tutti i problemi del « bel suono » vocale, che il sig. Bruns e molti altri pretendono di palesare, di chiarire, di sciogliere, e che cionondimeno essi si agitano sempre più furibondi nella gabbia del dominio pedagogico vocale; quali i « Registri », la « voce di contralto », la « voce di soprano drammatico », del « falsetto » della « voce mista », e soprattutto dell' « estensione insonora » esistente in ogni organo vocale umano dal *do* al **do** —; ed avevano anche compreso che contro queste questioni d'indole fisiologico-acustiche nulla avrebbe valso nè la pratica, nè la scienza — e lo dimostrano abbastanza le investigazioni laringoscopiche che lasciano quelle questioni allo stato che sono, se non più imbrogliate —; essendo esse prodotte da un fenomeno fisiologico, da una lacuna, una debolezza naturale del detto organo vocale umano; e solo si sarebbe a ciò riparato, sacrificando parte dell'estensione del suono musicale, nel violentare, con mezzo chirurgico, la natura istessa; e ricorsero all'*evirameuto*.

Il « Nuovo metodo » *sembra* si basi — o meglio: sembra che si baserà; poichè egli non esiste ancora — sull'insegnamento delle più sviluppate dottrine del « suono primario » (*Primärer Ton*) di provenienza *Schmitt-Müller Brunow-iana* e sul fenomeno sonoro dei suoni armonici; in una parola, *sembra* — lasciamo le nostre conclusioni vacillanti poichè una certezza qualsiasi non ci è stato possibile ottenerla nel percorrere attentamente tutto il libro — trattarsi qui dell'*imposto* o neutralizzazione della voce, un processo abbastanza vecchiotto e di cui ne sono noti i lati favorevoli e dannosi all'emissione vocale; ma i mezzi didattici — che pure siamo in diritto di pretendere in un « Metodo » e con i quali debbasi ottenere questo benedetto e tanto agognato dai nostri vicini d'oltre alpi « bel (e noi aggiungiamo *buono*) suono » non si mostrano affatto. La teoria di quel... futuro insegnamento *sembra* essere la seguente: « Il suono deve essere condotto negli spazî più alti di risuonanza del cerebro (testa) con l'aiuto della funzione tecnica del respiro come si osserva nella nuova (?) scuola italiana; e là, con-

centrato, produrre delle vibrazioni che noi dobbiamo segnalare quali *causa movens* del preveduto fenomeno sonoro dei suoni parziali (suoni armonici). Le vibrazioni concentrate nella risuonanza di testa si mischiano con le vibrazioni del torace ». Prescindendo dai fatti fisiologici che di vibrazioni puossi parlare soltanto riguardo al fenomeno laringeo e non di risuonanza; e che soltanto le note basse espandono la loro risuonanza all'intiero apparato vocale; e nel progredire verso l'acuto, passato il limite *medio* della nota *mi* dove succede il cambiamento del meccanismo laringeo, questa risuonanza va limitandosi sempre più ai soli corpi risuonatorî superiori (voce falsa, laringea superiore, di testa o falsetto, ecc.) — questo ragionare ci *sembra* lo stesso che se si dicesse: andate verso il *nord* e presto vi troverete al *sud*. Altro che empirismo dei nostri antichi! Ma c'è di più: Come è possibile di accordare una seria attenzione oggidì ad un lavoro che, nel nostro dominio pedagogico, non riguarda che il solo lato acustico del problema vocale — il più antico, come tutti ben sappiamo, ed il più esplorato — lasciando del tutto inosservato il lato fonetico-filologico, altrettanto importante del primo?

Più oltre si parla anche di un « contrastudio »; e ci si domanda sempre: ma in che cosa consiste questo contrastudio? *Sembra* che non ci resti di meglio da fare che aspettare... aspettare sempre. Ma, va benissimo; noi siamo ben disposti ad aspettare; se pure quei signori — Bruns-Molar e compagnia — avessero un pochettino la compiacenza di *aspettare*, di non avere tanta fretta, nel regalare, ai loro sfoghi letterari, il titolo reboante, ma gratuito, di « Nuovo Metodo di Canto », se non vogliono farci l'impressione del mulino di Don Chisciotte. C. So.

C. SCHROEDER, Katechismus des Dirigierens und Taktierens. — Leipzig. Max Hesses Verlag.

Pratico manuale è questo, che dà al dirigente l'orchestra il modo di informarsi intorno ai casi pratici che gli occorre affrontare nell'esercizio della sua professione, e comprende un vasto campo di cognizioni tutte esemplificate, dalla tecnica del dirigere fino alla concertazione. L. Th.

H. RIEMANN, Katechismus der Musikgeschichte; id. der *Fugen-Komposition.* — Leipzig. Max Hesses Verlag.

Il manuale di storia della musica è oggidì così favorevolmente noto, che inutili si rendono le indicazioni in proposito. Il Riemann ebbe veramente innanzi a sè la classe del Conservatorio quando lo compilò, e ad essa adattò la materia e il modo con cui gli parve

utile svolgerla. Fu più analitico nella prima parte, perchè così esigevano i fondamenti del sistema musicale che vi sono discussi ed illustrati, più informativo e biografico nella seconda parte, nella quale però un po' troppo spesso la sostanza critica è deficiente.

Il manuale di composizione della *fuga* contiene l'analisi del *Clavicembalo ben temperato* e dell'*Arte della fuga di Bach*, analisi dotta e particolareggiata, alla quale possono con piena fiducia far capo tutti gli studiosi di queste discipline. L. TH.

GOBY EBERHARDT, Mein System des Uebens für Violine und Klavier auf psycho-physiologischer Grundlage. — Dresden, 1907. Gerhard Hühtmann.

Questi esercizî per violini si collegano, quanto a metodo ed intelligenza di esecuzione, ad altri più elementari pubblicati tempo addietro dall'autore. Sono specialmente raccomandabili per la ragionata gradazione seguìta nello sviluppo tecnico insieme ed intellettuale. L. TH.

A. HIPPIUS, Was Rubinstein in den Stunden sagte. — Dresden. Carl Tittmann.

Un'allieva del Conservatorio di Pietroburgo che frequentò la classe del Rubinstein, ci narra come il Maestro dava lezione di Pianoforte. Ognuno può ben comprendere di qual natura siano gli avvertimenti ed i consigli del Rubinstein sulle esecuzioni degli allievi suoi: di natura estetica e tecnica in pari grado: e come essi abbraccino un vasto insieme di composizioni da Bach e Händel a Mozart, Beethoven, Schubert e Mendelssohn. L. TH.

J. PEMBAUR, Ueber das Dirigieren. — Leipzig, 1907. F. E. C. Leuckart.

Anche questo piccolo libro, che non è nuovo, ma che riappare in edizione migliorata, è fissato praticamente sulle mansioni del dirigente l'orchestra, tenuto conto delle discipline che regolano la composizione e dei diversi fattori degli effetti istrumentali. Gli studenti che si occupano della partitura d'orchestra dovrebbero conoscerlo. L. TH.

Strumentazione.

MAX RICHTER, Moderne Orgielspielanlagen in Wert und Bild. — Leipzig. Verlag von Paul de Witt.

Contiene una minuta e chiara descrizione della costruzione dello strumento, e delle varie registrazioni ed accoppiamenti che ogni buon organista deve conoscere per poter trattare il suo strumento con sicurezza e conoscenza di causa. Assai più utile ed interessante del noto trattato dell'Hamel e D. Bedos che questo del Richter viene a sostituire assai felicemente e che vorremmo tradotto e diffuso anche in Italia. S.

Musica Sacra.

E. NOBILI*, *Gesù Cristo e il Canto della Chiesa. — Firenze. Roberto Lastrucci.

La breve *brochure* si propone di illustrare la frase della Sacra Scrittura « Et hymnedicto, exierunt in montem Oliveti », e dimostrare che veramente Gesù Cristo e gli Apostoli *cantarono*. La simpatica tesi è sviluppata con forma abbastanza chiara ed elegante. S.

Wagneriana.

G. BASSI*, *« La Walkyria » di R. Wagner. Guida tematica illustrativa.

Il Dr G. Bassi ha con questa guida condotto a termine il suo utilissimo lavoro. Quanti s'interessano all'Arte Wagneriana debbon esser riconoscenti a lui di questo contributo che sotto apparenze modeste dischiude così vasti orizzonti alla comprensione estetica dell'opera del Grande. B.

F. RIEDEL*, *Erläuterungen zu Richard Wagners Welt-Tragödie: ' Der Ring des Nibelungen '. — Gross-Borstel. Im Verlage des Verfassers.

Questa, che non è una guida delle solite, ma piuttosto una vera monografia sulla maggior tragedia di Wagner, presenta e sviluppa tutto un complesso di conoscenze poetiche e di effetti musicali della massima convenienza per chi s'interessa di penetrare la bellezza e il significato della trilogia bayreuthiana. L. TH.

C. GLASENAPP*, *Das Leben Richard Wagners. Fünfter Band (*1872-1877*). — Leipzig, 1907. Breitkopf und Härtel.

Questo volume tratta della vita di Wagner un periodo breve quanto al tempo, cioè della durata di soli cinque anni: gli spettacoli di Bayreuth, il lor sorgere, il loro corso e, in fine, il loro effetto sul solitario Maestro, abbandonato dai più e da molti rinnegato. Intorno a queste esperienze si sviluppa il libro del Glasenapp, di cui ognuno oramai conosce l'alta competenza, la serietà, l'amore agli studî di biografia e bibliografia wagneriana. L. TH.

BRAUNE H. L.*, *Richard Wagners Bühnenwerke in Bildern dargestellt. In fol. — Leipzizg. C. F. W. Siegel. — Mk 3 Jedes Heft.

L'A. ha cercato di rappresentare in forma grafica i 10 momenti più caratteristici di ogni drama. Sono quadri semplici dove il soggetto raffigurato riceve il suo completamento dagli ornati, dai fregi e dalle parziali rappresentazioni del contorno. Talora il tema musicale che accompagna il momento tipico del quadro è trascritto e serve di fregio nella cornice.

Sono pubblicati fino ad ora i disegni del *Tannhäuser*, del *Tristano* e delle prime 3 parti del *Ring*. *

Musica.

G. BAS, Repertorio di Melodie Gregoriane trascritte ed accompagnate con organo ed armonium. Serie VI. — Roma. Desclée-Lefebvre.

La sesta serie di questa pubblicazione contiene l'armonizzazione di tutta la Salmodia vespertina delle domeniche e «festis duplicibus».

L'armonizzazione è assai sobria ed efficace, ed ogni salmo ha per disteso tutto il testo letterario ben disposto sotto ai relativi accordi cadenzali. S.

Le Trésor d'Orphée, d'Antoine Francisque (1600). Transcrit pour piano par Henri Quittard (1906). — Paris (1907). Marcel Fortin.

In questa raccolta di musica di liuto ho letto qualche melodia abbastanza felice, ma le opere dei liutisti contemporanei dell'autore, ed anche di quelli anteriori a lui, sia italiani, sia francesi, sono di molto superiori, nel concetto e nella forma, a ciò che Antoine Francisque pubblicò sotto il nome altisonante di *Tesoro di Orfeo.*

Per esempio: J. B. Besard intavolò in due maniere diverse, ma sempre ottimamente, la *Gavotte* che Francisque presenta al N. 33 del suo libro; trattasi di un graziosissimo *Branle de la gavotte* che fu composto da Cydrac Rael di Burges, e che resta geniale nella riduzione per liuto di Besard, mentre diventa una povera cosa sotto la mano di Francisque.

Sicchè è proprio peccato che M^r. H. Quittard non abbia trovato da impiegare le sue eccellenti qualità di trascrittore in una intavolatura più degna di ristampa.

M^r. Quittard ha curato con tutta diligenza che la nuova edizione del *Tesoro di Orfeo* corrispondesse perfettamente al testo originale e nel tempo stesso si prestasse alla esecuzione sul pianoforte. Ci è riescito assai bene; devo però avvertirlo che la sua trascrizione comincia con una nota sbagliata, e precisamente con un *do* invece di un *re*, e che la segnatura delle parti in questo primo pezzo (« *Susane un jour* » d'Orlande) devo essere scritta così:

E ciò perchè così è la Canzone originale di Orlando Lasso a 5 voci, in cui il Francisque immaginò tante fioriture e tante strozzature:

È certo che M.r Quittard ha seguito fedelmente il testo originale di A. Francisque, non azzardandosi di correggere l'errore dell'intavolatura; ma questo errore, la conseguente armatura sbagliata della chiave, e gli abbellimenti che la Canzone ebbe a subire per opera del liutista, le dànno fino dalle prime battute una fisionomia così diversa dalla composizione di Orlando Lasso da renderla affatto irreconoscibile.

Tra le arie di danza mi parvero meglio riescite le seguenti: i *Pass'e mezzi* 8 e 9, la *Pavane Espagnolle* 10, le *Gaillardes* 13 e 14, i *Branles* 29, 30, 34, 35, 36, 39, 40, 41 e 42, la *Courante* 45, la *Volte* 64 e il *Ballet* 70. O. C.

A. GUILMANT, Archives des Maîtres d'orgue des XVI, XVII e XVIII siècles publiées d'après les manuscrits et éditions authentiques avec annotations et adaptations aux orgues modernes. — Meudon, chez l'Auteur.

Jean François Dandrieu (1684? 1740), Guilain e S. A. Scherer (1664) sono gli autori felicemente esumati in questa monumentale raccolta alla quale il Guilmant attende con maraviglioso zelo e costanza giovanile, parafrasando ed adattando — in forma geniale ed arcaica — le vecchie partiture e tabulature agli organi moderni.

Specialmente importanti sono le pubblicazioni della musica dello Scherer che fu organista alla Cattedrale di Ulm e che lasciò una produzione artistica assai rilevante e degna d'esser consultata ancora oggidì. S.

Abbé H. DELÉPINE, Archives de l'organiste catholique.

Una pubblicazione che unisce la praticità al buon gusto artistico. Notiamo pregievoli composizioni di Raffy, Magin, Collin ed un'Elegia del Bottazzo di squisita fattura. S.

Varia.

Ricordi musicali fiorentini. Raccolta per gli amatori di musica. Riproduzione di programmi. — Firenze. Brizzi e Niccolai.

L'opuscolo, compilato per cura degli editori, presenta i programmi dei concerti dati a Firenze in varî locali dal 23 dicembre 1905 all'11 maggio 1906. Simile dettaglio avrebbe un valore piuttosto scarso senza le illustrazioni storiche e critiche che pei concerti della Società Leonardo da Vinci dettava molto opportunamente l'egregio maestro Carlo Cordara, e che gli editori riprodussero insieme all'elenco della musica eseguitavi. Ma le illustrazioni sono tre soltanto e i programmi, nudi e crudi,... innumerevoli. O. C.

C. DALMAS, Guida pratica teatrale d'Italia. In-8. — Villafranca, Tip. L. Rossi.

È una guida, incompleta, a dire il vero, dagli scopi piuttosto commerciali che artistici. Sostituisce, dice l'autore, il suo vecchio « Dizionario dei Teatri » colla differenza che invece di avere la sola piccola rubrica dei teatri, abbraccia tutto quanto può interessare la grande famiglia artistico-commerciale del teatro. *

Annuario generale del Musicista d'Italia, compilato per cura di Marcello Capra. In-16. — Torino, Soc. Tip. Ed. Naz. — L. 2,50.

Questo *Annuario* è una novità per noi. Infatti, mentre all'estero da molti anni si pubblicano con successo opere di questo genere, che contengono quanto può interessare il mondo musicale, tanto industriale quanto artistico, in Italia finora non s'era pubblicato nulla di simile. Quanti s'interessano all'arte ed all'industria musicale troveranno tutte le notizie che possono interessarli, sia dal lato commerciale sia dal lato artistico; e la ricerca sarà loro agevole, per la ordinata distribuzione della materia.

L'opera è divisa in tre parti: la prima è un elenco alfabetico di Comuni, per ciascuno dei quali sono date, in un ordine costante, le diverse notizie riguardanti il mondo musicale. La seconda parte contiene, distribuiti per ordine alfabetico di Provincie e di Comuni, gli indirizzi dell'industria e del commercio musicale d'Italia; nella terza parte infine questi indirizzi sono raggruppati in elenchi alfabetici corrispondenti ai diversi rami dell'industria e commercio sopradetti. *

Allgemeiner Sänger-Kalender und Jahrbuch der deutschen Vokalkunst für das Jahr 1907. Erster Jahrgang. — Zürig, Verlag: Art Institut Orell Füssli (Fr. 2.50).

Salutiamo con grande compiacenza, l'apparire di questo « Calendario del Cantante », un lavoro encomiabile, tanto per nitidezza ed accuratezza di edizione, quanto per la comodità ed utilità che un

tale calendario può rendere ai professionisti. Crediamo opportuno però di osservare che in questa forma il « nuovo calendario » non può dirsi che corrisponda (vedi seconda parte dal titolo « Annuario dell'arte vocale... tedesca » [*Jahrbuch der deutschen Vokalkunst*]) del tutto al concetto che egli stesso proclama; cioè a quello di servire alle richieste, alle esigenze dell' « intiero mondo artistico vocale » (*gesamtem Vokalkünstlerwelt*), malgrado tutta la buona intenzione dagli editori addimostrata nella prima parte e gl'indizî latenti nella sana direzione che s'incontrano qua e là nel lavoro (contributi artistico-letterarî del Siga Garso, del Bruns, ecc.).

La lingua in cui viene scritto un lavoro d'arte — ricordiamoci che viviamo nel secolo XX — poco importa, è lo spirito, è il punto di vista, è l'indirizzo di esso che vale; e tutte queste cose devono essere oggi giorno razionali, indipendenti, conciliative, se vuolsi fare opera veramente benefica, utile pel l'intiero mondo artistico.

Inoltre sarebbe desiderabile, in alcune rubriche, una cura più esatta, più artistica; p. es.: nella rubrica degli artisti celebri di canto del *passato* vi si pone la Bellincioni, la Thursby, ecc., e vi si dimentica il Bernacchi, la Paolina Garcia-Viardot, ecc. In questo stato, tali rubriche non colpiscono al certo la mira che si prefiggono e sarebbe meglio tralasciarle. C. So.

***GROVE'S Dictionary of Music and Musicians*. Edited by J. A. Fuller Maitland. Vol. III. — London, 1907. Macmillan and Co.**

Abbiamo trovato dei miglioramenti e delle aggiunte, in questa opera, che fanno onore a chi degli studî serî e della memoria del compianto Grove conserva il culto vero e profondo. Anche a parecchie omissioni della prima stampa si è rimediato, e in vero alle più sentite per ora. Indichiamo fra gli articoli più belli ed estesi, quelli sull'*Opera* e l'*Oratorio*, su *Mozart* e *Mendelssohn*. Incompleto, manchevole anzi, appare quello sulla musica a programma.

L. TH.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Ars et Labor (*Musica e Musicisti*) (Milano).

Gennaio. — *27 Gennaio 1901* (commemorazione di G. Verdi).

Febbraio. — *H. W. Savage e « Madame Butterfly » negli Stati Uniti. — Amicare Ponchielli. — Salomé danzatrice.*

Marzo. — *Musicisti italiani negli Stati Uniti: A. Bussi Peccia. — Beniamino Cesi.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 131-132. — Bertini, *La nuova opera di Massenet* (*« Arianna »*). — Ferrerio, *Le origini del Melodramma.*

N. 133. — Oddone, *A proposito del debutto di Rossini al teatro della Scala.* — Del Valle de Paz., *Il maestro « Beniamino Cesi ».*

N. 134. — Abate, *Musica con parole e parole senza musica.* — Ferrerio, *Le origini del Melodramma.*

N. 135-136. — Del Valle de Paz, *Un quesito* (A proposito dell'articolo Mugellini, pubblicato nell'ultimo fascicolo di questa Rivista). — P aolo Serrao Bonaventura, *Di un codice penale del secolo XVII.*

Musica sacra (Milano).

N. 3, Marzo 1907. — *Accento tonico e ritmo nell'esecuzione del canto Gregoriano* (dialogo). — *La Musica nell'idea antica.* — *Per un monumento a Palestrina.* — *Anche la Spagna si muove.*

N. 4, Aprile 1907. — *Decreti della Sacra Congregazione dei Sacri Riti in materia di Musica Sacra.* — *Le recenti deliberazioni del Consiglio Direttivo dell'Associazione Ceciliana.* — *Accento tonico e ritmo nell'esecuzione del canto Gregoriano* (dialogo). — *La musica nell'idea antica.* — *Accompagnamento degli « Accentus » liturgici.* — *Il Congresso regionale di Padova.* — *Come cammina la riforma in Arabia.*

Rassegna Gregoriaua (Roma).

N. 3-4, Marzo-Aprile 1907. — K. Ott., *L'antifona « in choro » e le antifone all'Evangelo nella liturgia ambrosiana.* — M. Sablayrolles, *Un'antica Epistola farcita per le feste di Pasqua.* — R. Baratti, *Osservazioni sul men-*

suralismo nel canto Gregoriano. — H. Grisar, *Una miniatura indicante gli antichi luoghi del culto in Terra Santa.* — G. Mercati, *Note ed appunti: Un tentativo d'introdurre nuove sequenze sotto Gregorio XIII.* — L. R., *Una recente scoperta alla Biblioteca Vaticana.* — L. R., *Il « Kyrie alme Pater » dell'Edizione Vaticana ed il « Kyriale Ecclesiae Vicensis ».*

Santa Cecilia (Torino).

N. 9, Marzo 1907. — D. F. M., *Studi sulla innologia cristiana* (continuazione). — Sac. E. Bottigliero, *Norma pratica per l'adattamento delle sillabe alle cadenze dei Salmi.* — *Attorno all'Edizione vaticana.*

N. 10, Aprile 1907. — D. F. M., *Studi sulla innologia cristiana* (continuazione). — A. Saccavino, *Mgr. Jacopo Tomadini* (con illustrazione). — L'Abbé J. Artigarum, *Può un accompagnamento modale essere artistico?* — *Congressi e Concorsi di Scholae Cantorum.* — *Attorno all'Edizione vaticana.*

N. 11, Maggio 1907. — D. F. M., *Studi sulla innologia cristiana* (continuazione). — L'Abbé J. Artigarum, *Come deve essere armonizzato il canto Gregoriano.*

FRANCESI

La Revue Musicale (Paris).

N. 1. — *Les œuvres récemment exécutées.* — *La musique et la magie.* — *La musique d'après les Allemands.*

N. 2. — *Les œuvres récemment exécutées.* — *Cours du collège de France.*

N. 3. — *Les œuvres récemment exécutées.* — *Un théorème inédit relatif à la transposition.*

N. 4. — *Les œuvres récemment exécutées.* — *Publications nouvelles.* — *Cours du collège de France.*

N. 5. — *Musique française ancienne et moderne.* — *Musique orientale.* — *Le plain-chant au point de vue sociologique.* — *Le chant et les méthodes: Faure.* — *La musique d'après les Allemands.*

N. 6. — *« L'Armide » de Gluck.* — *« La faute de l'abbé Mouret » de Bruneau.* — Baruzi, *Compositions de L. Capet.* — Guittard, *La classification des accords d'après D'Andrieu.* — *Cours au collège de France.*

N. 7. — *Une lettre inédite de Gluck.* — Combarieu, *Le quatuor en la* mineur *de T. Dubois.* — Yekta, *La musique et les modes orientaux.* — Lejeal, *Note sur la musique et la magie chez les Américains.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 1. — Mauclair, *La consolation dans le chant.* — D'Udine, *Divagations sur le rythme.* — J. Aubry, *P. Verlaine et la musique contemporaine.*

N. 2. — D'Udine, *Divagations sur le rythme.* — Dukas, *Une question d'école.* — Debay, *« Mme Butterfly » à l'Opéra-Comique.*

N. 3. — Sérieyx, *Parole et Musique.* — Coquard, *Gluck.* — R. D., *La nouvelle direction de l'Opéra.*

N. 4. — Carraud, *La musique d'amateurs.* — Calvocoressi, *La critique musicale en Angleterre.*

N. 5. — Sérieyx, ***Parole et Musique.*** — F. Weingartner-Lindenlaub, ***Weingartner et les Symphonies de Beethoven.***

N. 6. — Coquard, ***Écoles étrangères contemporaines.*** — Malherbe, ***A propos du 25ᵉ anniversaire d'A. Glazounow.***

N. 7. — Chantavoine, ***La Ballade allemande et Carl Lœwe.*** — Newmarch, ***M. Granville Bantock et son « Omar Khayyam ».*** — Calvocoressi, ***Le « Cas d'Indy » en Allemagne.***

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 1. — Henri de Curzon, ***Croquis d'artistes: M.me Adelina Patti.*** — ***Le chant dans les églises au XVIIIme siècle.*** — N. L. Michel Brenet, ***Une théorie mathématique de la gamme*** (Recensione del recente libro di Maurice Gandillot). — J. Br., ***« Pelléas et Mélisande », de M. Claude Debussy*** (L'A. rinuncia a discutere le tendenze di Debussy e, guardando al risultato estetico, afferma che la musica risponde alla natura del dramma: « Musique et poème sont ici si adéquats que l'on dirait qu'ils sont non seulement sortis du même cerveau, mais que la conception de l'un et de l'autre fut simultanée. D'où cette profonde impression d'unité qui est l'une des grandes jouissances que procure l'œuvre nouvelle »).

N. 3, 4, 5, 6. — Georges Servières, ***Les Lieder de Weber.***

N. 4. — H. de Curzon, ***La nouvelle direction de l'Opéra de Paris.***

N. 7. — H. de Curzon, ***« Thérèse », de M. J. Massenet, et « Naïs Micoulin », de M. A. Bruneau.***

N. 8. — May de Rudder, ***Le « Faust » de Schumann.*** — H. de Curzon, ***A propos du second centenaire de Goldoni.***

N. 9. — J. Br., ***« La fiancée vendue » ; première représentation au théâtre royal de la Monnaie.*** — E. G. ***Les chanteurs de Saint-Boniface à Bruxelles.***

N. 10. — Michel Brenet, ***Henri Dumont, d'après un livre récent.***

N. 11, 12. — M. K., ***« Salomé ».***

N. 13, 14, 15. — May de Rudder, ***Hugo Wolf.***

N. 13. — M. Br. — ***« Salomé » de R. Strauss, au théâtre royal de la Monnaie.***

N. 16. — H. de Curzon, ***La voix de théâtre.*** — ***« Circé » et « La Légende du Proint d'Argentan » à l'Opéra-Comique.***

N. 17. — H. de Curzon, ***« Ariane et Barbe-bleu », l'œuvre littéraire en attendant l'œuvre musicale.***

N. 18. — ***L'opéra « Les Troyens » au Père La Chaise.***

Le Ménestrel (Paris).

N. 1-8. — Boutarel, ***« Ariane », histoire d'amour aux temps préhomériques.***

N. 9. — Boutarel, ***« Ariane », dernier mot sur l' « Ariane » de Massenet.***

N. 10-11. — Bouyer, ***Le tricentenaire du romantisme.***

N. 12-13. — Pougin, ***Monsigiez et son temps.***

Le Mercure Musical (Paris).

N. 1-15, Gennaio. — Romain Rolland, ***Notes sur Lully*** (Studio notevolissimo. Nell'arte del Lulli il recitativo non è, come sarà poi, il filo — e sia pur

d'oro — che insieme lega, quasi fiori, le arie: è l'essenza stessa dell'opera, la sua forza più viva. Procede dall'esempio della declamazione tragica, quale, enfatica e quasi cantante, l'aveva vagheggiata il Racine e in parte attuata la Champmelé. Fedele agli accenti, ligio alla cesura e alla rima, si modella su la linea sonora del verso; ne protrae in una vaga irradiazion luminosa il contorno, come fa l'alone di un astro. Ma dalla nobilitazione della parola raro è che esso si sciolga per seguire l'ondeggiamento dell'animo commosso o il disordinato impeto della passione. A ciò sarebbe stato necessario sconvolgere qua e là la compagine metrica, trascinar la poesia nelle leggi della musica, rinunciare a quel perenne atteggiamento di compostezza che fu il sogno estetico della Corte di Luigi XIV. Arte più oratoria che lirica; meglio atta a dire con decoro che non ad esprimere con libera potenza. Poetico il Lulli non fu veramente che nelle pagine pastorali, ove diffuse l'amore per la Natura, ch'egli ebbe delicato e vivace. Bellissima, fra tali pagine, quella del sogno di Rinaldo nell'*Armida*). — A. DE BERTHA, *La musique des Hongrois* (La musica magiara è un tesoro in man d'altri. Quel metallo con cui gli zingari foggiarono armi e monili, per la guerra e per la pace, è una propria ricchezza del suolo ungherese. Nazionale la materia, straniero il lavoro. E nel lavoro la materia s'è spesso alterata e corrotta). — LOUIS LALOY, *Le chant Grégorien et la musique française* (Studio dell'azione che il canto Gregoriano ha, con la varietà de' suoi modi, esercitata su la musica francese, in ispecie su quella squisitamente espressiva del Debussy).

N. 2, 15 Febbraio. — J. G. PRODHOMME, *Félicien David, d'après sa correspondance inédite et celle de ses amis* (Il carteggio va dal 1832 al 1864). — J. ECORCHEVILLE, *La musique dans les sociétés savantes de la France* (Catalogo biobibliografico).

N. 3, 15 Marzo. — I. G. PRODHOMME, *Félicien David, d'après sa correspondance inédite et celle de ses amis* (continuazione). — *Le mois* (Notevoli nella « *Musique nouvelle* » uno studio di L. Laloy sulle ultime composizioni di Maurice Revel, e nella « *Chronique tschèque* » un profilo di Giuseppe Suk, la cui sinfonia in *do minore* intitolata *Asrael* fu eseguita nel febbraio di quest'anno).

Le Théâtre (Paris).

Gennaio I. — « *Ariane* » *de Massenet à l'Opéra.*
» II. — *Quinzaine théâtrale.*
Febbraio I. — *Quinzaine théâtrale.*
» II. — *Quinzaine théâtrale.*
Marzo I. — *Quinzaine théâtrale.*
» II. — *Chronique musicale.* — *Les concerts.*

TEDESCHI

Musikalisches Wochenblatt — Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

Ora i due giornali si pubblicano riuniti.

An. 1907, N. 1, 2, 3, 4. — Dr. HUGO DAFFNER, München, *Ueber die Instrumentalpraxis im 18. Jahrhundert.*

N. 2. — MAX CHOP, *Milij Alexejewitsch Balakirew.*

N. 3. — JULIUS SCHUCH-GRAZ, *Dr. Wilhelm Kienzl.*

N. 4. — *Fahrende Leute? von Dr. Carl Mennicke* (Si parla della condizione dei musicisti).

N. 5, 6, 8. — Max Chop, *Der deutsche Militärkapellmeister und die deutsche Militärmusik.* — A. Eccarius-Sieber, *Cyrill Kistler* (necrologio).

N. 5, 6, 7, 8, 9. — Léopold Walhner, *Biographie von César Franck oder der Fall d'Indy* (Lamenta la scarsa oggettività e lo spirito battagliero del d'Indy e fa alcune riserve). Il Walhner, in una corrispondenza da Bruxelles nel N. 5, con poche e buone osservazioni intuisce l'importanza dell'opera « *Pelléas et Mélisande* » di Debussy: vi è forse l'aurora di un'arte lirica novella.

N. 7. — Erich Kloss, *R. Wagner als Musik-Feuilletonist.* — R. Sternfeld, *Wagner-Literatur,* II.

N. 8. — Dr. Paul Marsop, *Zur sozialen Lage der deutschen Orchestermusiker.*

N. 9. — Augusta Götze, *Marie von Mouchanoff-Kalergis geb. Gräfin Nesselrode in Briefen an ihre Tochter.*

N. 10. — E. Keil, *Jaques Dalcroze und die musikalische Pädagogik der Zukunft.*

N. 11, 12. — A. N. Harzen-Müller, *Das plattdeutsche Kunstlied.*

N. 13, 14. — F. Wilfferodt, *Zum zehnjährigen Todestage von Joh. Brahms.*

N. 15, 16. — Dr. E. Schmitz, *Unsere Musikrenaissance und ihre pädagogische Bedeutung.*

N. 16. — R. Sternfeld, *Wagner-Literatur,* III.

N. 17. — Angelo Neumann, *Erinnerungen an R. Wagner. Von Dr. Rychnowsky* (recensione).

N. 18. — B. Scharlitt, *Gustav Mahler und das Wiener Hofoperntheater.* — Nel medesimo numero il corrispondente F. B. parla della rappresentazione a Francoforte di « *Pelléas et Mélisande* » del Debussy: fa alcuni apprezzamenti favorevoli, per quanto dichiari che questa musica velata, anemica, non meriti a rigore il nome di musica.

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart–Leipzig).

N. 7. — *Frederic Chopins Tagebuchblätter* v. H. Wiesenthal (traduzione autorizzata). — *Erziehung zum und durch den Rhythmus. Die Methode Jaques Dalcroze* v. Rina Gorter. — *Die Umkehrungen des Hauptnonenakkords* v. M. Koch (seguito del Trattato d'armonia). — *Karl Ferdinand Adam* v. A. R. Schumann (In ricordo del centenario della nascita dell'A.). — *Unsere Mitarbeiter. Alfred Schüz* v. Georg Capellen. — *Fürst Hohenlohe und Richard Wagner* v. Canstath. — « *Moloch* », *Musikdrama in drei Akten von Max Schillings* (Resoconto della prima rappr. in Dresda).

N. 8, 11. — *Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke* (seguito).

N. 9. — *Moderne Bestrebungen auf dem Gebiete des Schulgesangunterrichtes* v. Arthur Siebscher (Si parla del più importante problema dell'arte vocale). — *Der Septimenakkord der Siebten Stufe* v. Koch (seguito del Corso d'armonia). — *Führer durch die Literatur des Violoncellos* v. Dr. Hermann Cramer. — *Die Barbarina und Philipp Emanuel Bach* v. Cornelius Kardos.

N. 10. — ***Betrachtung über die geplante choral Reform der evangelischen Kirche in Württemberg*** v. M. Koch. — ***Moderne Dirigenten. Wassili Safonoff*** v. Arthur Laser. — ***Zum Tode Cyrill Kistlers*** v. A. Eccarius-Sieber (necrologio).

N. 11. — ***Eine neue Harmonielehre*** v. Adolf Louis. — ***Der Monatplauderer*** v. Richard Batha. — ***Unsere Künstler. Ludwig Thuille*** v. Rudolf Louis (necrologio). — « ***Die Trojaner*** » von Hector Berlioz (Resoconto dell'esecuzione alla « Monnaie »).

N. 12. — ***Die Confusion in der Kritik*** v. Paul Marsop (Lettera aperta a Felix Draeseke, che chiude la polemica). — ***Die Septimenakkord der siebten Stufe*** v. M. Koch (seguito). — ***Zu Glinkas 50. Todestag*** v. (?). — ***Der neueste Fall Strauss*** v. Oswald Kühn (Contributo di critica musicale).

NOTIZIE

—

Istituti musicali.

*** **Bologna**. — *Liceo Musicale.*

Fino dallo scorso novembre il prof. Francesco Vatielli, già docente di musicologia nel liceo, è stato nominato Bibliotecario di questo istituto. Il cavaliere prof. Luigi Torchi è invece passato alla cattedra di composizione.

*** **Palermo**. — *R. Conservatorio.*

Il Maestro Giovanni Tebaldini, Direttore della Cappella musicale della S. Casa di Loreto, ha tenuto due Conferenze sulla musica sacra nei giorni 12 e 13 del corrente maggio, nella Sala Scarlatti del Real Conservatorio di Musica, alle ore 15,30, con l'intervento di S. Em. il Cardinale Arcivescovo, Presidente onorario dell'Associazione.

I temi delle conferenze erano:

I. — La musica sacra nelle sue origini e nelle sue finalità;

II. — La pratica della musica sacra secondo lo spirito della Chiesa e le leggi dell'arte.

Opere nuove e Concerti.

*** A Berlin a eu lieu le 21 mars un intéressant Concert de jeunes compositeurs de Varsovie. Le programme, exécuté par l'orchestre philarmonique sous la direction de M.r Grégor Fitelberg, contenait les nouveautés suivantes: 1. *Uralte Lieder* (Chansons anciennes), op. 10, pour orchestre, de *Mieczyslaw Karlowicz*; — 2. *Ballade*, op. 5, *préludes et étude* pour piano (exécuté par M.lle Fala Reuchaus), de K. Szymanowsky; — 3. *Symphonie in einem Satz*, op. 20, de Gr. Fitelrerg; — 4. *Fragment symphonique*, op. 15, de K. Szymanowsky; — 5. *Pan Twardowsky*, op. 8, scherzo symphonique de L. Rozycki; — 6. *Lied vom Falken* (Chanson du Faucon), op. 18 (Poème tonal d'après Gorki), de G. Fitelberg. Le succès a été très grand. Sur ces noms d'auteurs, le premier — Mieczyslaw Karlowicz — n'est point inconnu aux lecteurs de la *Rivista*, qui s'est occupée aussi bien de ses œuvres lyriques, que de son concert pour le violon, publié récemment. E. A.

*** A Rome, le 9 avril, au concert donné par l'illustre **Teresina Tua** au bénéfice de l'Œuvre de St. Joseph, en présence de S. M. la Reine Marguerite, protectrice de l'Œuvre, fut exécuté, avec le concours de l'éminente pianiste Baltique, M.lle **Jeanne de Fideboehl** et du baryton russe **Goffredo Oumiroff**, le brillant programme suivant: 1. **Richard Strauss**, sonata op. 18, pour piano et violon; — 2. **Beethoven**, *In questa tomba oscura*, aria; **Méhul**, *Femme sensible*; **Schumann**, *Frühlingsnacht*; — 3. **Chopin**, *Nocturne* (op. 48 n. 1); **Henselt**, *Étude de concert*; **Zanni**, *Capriccio armonico* (pour violon); — 5. *Mélodie slave* pour chant; — 6. **Schumann**, *In der Nacht*; **Chopin-Liszt**, *Chant polonais*; **Beethoven**, Romance; **Sarasate**, *Zapateado*, pour violon. Au piano **Ippolito Valetta**.

*** La stagione musicale a Budapest assume quest'anno un'importanza eccezionale per la riproduzione ciclica di tutte le sonate di Beethoven per violino e pianoforte eseguite da Eugenio Isaye e Maurizio Gönczi in tre serate del pubblico concerto.

*** A Budapest si rappresentò *Monna Vanna*, dramma di M. Maeterlinck, musica del compositore ungherese Emilio Albramyi.

*** A Barmen, *Burgha*, opera in un atto di F. A Köhler.

*** A Breslau, *Narciss Rameau*, di Julius Stern.

*** A Berlino, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, di Frederik Delius.

*** A Darmstadt, *Mirandolina*, di Bernhard Scholtz.

*** A Mannheim, *Sonnenwende*, poesia e musica di Ernst Hartenstein.

*** A Lemberg, *Die alte Märe*, di Ladislaus Zelenski.

*** A Düsseldorf, *Das ewige Feuer*, di Richard Wetz.

*** A Regensburg, *Sarema*, di Franz Höfer.

*** A Karlsruhe, *Der Mönch von Sendomir*, di Alfred Lorentz.

*** A Barmen, *Prinz Harald's Brautfahrt*, opera comica di Heinrich Kratzer.

*** A Braunschweig, *Riquet mit dem Schopf*, di Hans Sommer.

*** A Erfurt, *Gottes Kinder*, Oratorio di Wilhelm Platz.

*** A Torino, *Espiazione*, di Gustavo Ottolenghi.

*** A Parigi, *Ariane et Barbe-Bleu*, di Paul Dukas.

*** A Colonia, *Die schlafende Prinzess*, di A. von Othegrafen.

*** A Norimberga, *Sulamith*, di Sandro Blumenthal.

Concorsi.

*** **Palermo**. — *R. Conservatorio di musica*. — Amministrazione del pio lascito *Bonerba*.

Avviso di Concorso.

In conformità al disposto dell'art. 5 n. 3 dello Statuto dell'Opera Pia Bonerba, amministrata da questo R. Conservatorio, è aperto un concorso per un Oratorio per Soli, Cori ed Orchestra con premio di L. 1000 (Lire Mille), a cui possono prendere parte tutti i maestri di musica che siano stati Convittori a posto gratuito nell'Istituto.

Alla partitura dell'Oratorio dovrà essere unita la riduzione per canto e pianoforte.

Coloro che hanno conseguito il premio nei precedenti concorsi, sono esclusi da questo.

Il lavoro dovrà essere presentato nell'Ufficio di Segreteria di questa Amministrazione non più tardi del 31 marzo 1908 (ore 12) e dovrà portare un numero di quattro cifre, che sarà ripetuto sopra una busta suggellata contenente nome, cognome ed indirizzo dell'Autore.

Palermo, 31 marzo 1907. *Il Direttore*: G. ZUELLI.

Wagneriana.

*** Rappresentazioni al Prinzregenten-Theater di Monaco:

12 agosto, *Tristano e Isotta*.
14 » *Oro del Reno*.
15 » *Walkyria*.
17 » *Siegfried*.
19 » *Crepuscolo degli dei*.
21 » *Tristano e Isotta*.
23 » *Tannhäuser*.
24 » *Maestri cantori*.
26 » *Tristano e Isotta*.
28 » *Oro del Reno*.
29 » *Walkyria*.
31 » *Siegfried*.
2 settem., *Crepuscolo degli Dei*.
4 » *Tannhäuser*.
5 » *Maestri cantori*.
7 » *Tristano e Isotta*.
9 » *Oro del Reno*.
10 » *Walkyria*.
12 » *Siegfried*.
14 » *Crepuscolo degli dei*.

Nuove Pubblicazioni.

Al prossimo fascicolo rimandiamo, per mancanza di spazio, il seguito dello studio di F. Torrefranca sull'*Alliterazione musicale*, con la proposta di una nuova teoria sulle *Origini della musica*.

Varie.

*** Rappresentazioni delle opere di Mozart al Residenz-Theater. Ecco le date delle rappresentazioni:

1 agosto, *Don Giovanni*.
3 » *Nozze di Figaro*.
5 » *Così fan tutte*.
7 » *Don Giovanni*.
9 » *Nozze di Figaro*.
11 » *Così fan tutte*.

*** Ferruccio Busoni andrà al Conservatorio di Vienna al posto di Emilio Sauer.

*** A Strasbourg, dal 1° al 3 giugno, si avrà il secondo festival alsaziano-lorenese; dirigeranno Ed. Colonne, Fritz Steinbach, F. Mottl.

*** La cattedra d'estetica musicale al Conservatorio di Pesaro fu affidata ad Andrea d'Angeli, professore di lettere e compositore.

*** La casa editrice Friedrich Hofmeister di Lipsia festeggiò il suo giubileo centenario.

*** Ad Eisenach avverrà l'inaugurazione della casa e museo Bach nei giorni 26-28 di maggio, accompagnata da varie esecuzioni musicali; vi sarà anche la riunione dei soci della *Neuen Bachgesellschaft* con conferenza del soprintendente D. W. Welle-Hamm « Seb. Bach e Paul Gerhardt ». Le iscrizioni a socio (marchi 10 all'anno) con diritto alle pubblicazioni della Società e a facilitazioni per le feste si ricevono dal Hofrat Dr. O. von Hase, presso Breitkopf & Härtel in Lipsia.

Necrologie.

*** A Venezia, il 6 marzo, all'età di 84 anni, si spense serenamente nel palazzo dei suoi antenati al Malcanton, un gentiluomo-musicista di gran valore e di gran cuore, ben apprezzato e stimato: il N. U. *G. B. Contin, conte di Castelseprio.* Anima d'artista fina e convinta, personalità originalissima il *conte Contin* come pianista fu il vero missionario della sua fede artistica della gran epoca oramai leggendaria e, riunendo in sè le qualità della razza latina e germanica, fu interprete eletto e predestinato della musica classica, avendone ricevuto le tradizioni in diretta linea da sua madre, la contessa Eleonora Contin, insigne pianista anch'essa, allieva di *Hummel*, il patriarca della scuola pianistica e figlia del dotto *E. A. Förster* a Vienna, compositore eccellente nella musica di camera, amico del Mozart e al quale Beethoven stesso domandò consigli, tenendolo in stima particolare (cfr. Thayer, *Beethoven*, I, 281 e II, 111 ff.). L'ultimo della sua stirpe, d. B. Contin fu l'ultimo forse dei cavalieri di « San Mozarto » come soleva chiamare il suo idolo. E. A.

*** Alphonse Duvernoy, professore di pianoforte al Conservatorio di Parigi. Nacque ivi nel 1842, scrisse alcune opere pel teatro.

*** A Parigi, la celebre cantante belga Désirée Artot de Padilla. Nacque nel 1835.

*** Pietro Platania, già direttore al Conservatorio di Palermo, nacque nel 1828, scrisse parecchie opere teatrali, alcune sinfoniche ed un trattato di contrappunto.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Dupont T. M., *Riforma e decadimento della cappella musicale lauretana.* In-8. — Ancona, Tip. C. Venturini.

Galeotti F., *Alcuni appunti sullo sviluppo della musica e società filarmonica di Palazzolo.* — Borgo S. Lorenzo, Tip. A. Mazzocchi.

Guastavino P., **Panizzardi M.**, **Ponzone A.** — *Wagneriana: impressioni di Bayreuth.* In-8. — Genova, Tip. Marittima. — L. 2.

Magrini G., *Espressione e interpretazione della musica.* In-16. — Milano, Hoepli.

Ricordi musicali fiorentini. Anno I, nº 1. In-8. — Firenze, Brizzi e Niccolai.

Wagner R., *Musica dell'avvenire.* 2ª edizione. In-16. — Torino, F.lli Bocca, — L. 1,50.

FRANCESI

Bellaigue C., *Études musicales.* 3ª serie. In-12. — Paris, Delagrave. — Fr. 3,50.

Chantavoine J., *Beethoven.* 1 vol. In-8. — Paris, Alcan. — Fr. 3,50.

Combarieu J., *La musique, ses lois, son évolution.* In-18. — Paris, Flammarion. — Fr. 3,50.

La méthode modale chiffrée pour l'enseignement de la musique. — Bruxelles, Lebègue. — Fr. 2.

Manuel universel de la littérature musicale. Vol. 7 (lettre *D*). In-8. — Paris, Constallat. — Fr. 20.

Maréchal H., *Paris. Souvenirs d'un musicien. 1850-1870.* In-16. — Paris, Hachette. — Fr. 3,50.

TEDESCHI

Braumoth F., *Eine auf einfacher, sicherer Grundlage stehende neue Modulationslehre.* — Leipzig, Hofmeister.

Braune H. L., *Richard Wagners Bühnenwerke, in Bildern dargestellt.* — Leipzig, C. F. W. Siegel.

Glasenapp C. F., *Das Leben R. Wagners.* 5 Bd. *(1772-1877).* In-8. — Leipzig, Breitkopf.

Heinze L., *Theoretisch-praktische Musik- u. Harmonielehre.* — Breslau, H. Handel.

Hiebsch J., *Allgemeine Musiklehre*. In-8. — Wien, A. Pichler.

Hofmeister F., *Handbuch der musikalischen Literatur. 1898-1903*. In-8. — Leipzig, Hofmeister.

Jahrbuch, kirchenmusikalisches, hrsg. v. X. Haberl. 20. Jahrg. — Regensburg, F. Pustet.

Karpath L., *Zu den Briefen R. Wagners an e. Putzmacherin*. In-8. — Berlin, Harmonie.

Krejci F. V., *Friedrich Smetana*. — Berlin, Harmonie.

Musikbuch aus Oesterreich. Ein Jahrbuch. Red. Hugo Botstiber. In-8. — Wien, C. Fromme.

Pembaur J., *Ueber das Dirigieren. Die Aufgaben des Dirigenten, beleuchtet vom Standpunkte der verschiedenen Disziplinen der Kompositionslehre*. In-8. — Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Puschman A., *Das Singebuch nebst den orig. Melodien des M. Behaim u. Hans Sachs, hrsg. v. G. Münger*. — Leipzig, Breitkopf.

Reuss E., *Liszt's Lieder*. — Leipzig, M. Brochhaus.

Riedel F., *Erläuterungen zu R. Wagners Welt-Tragödie « Der Ring des Nibelungen »*. — Gross-Borstel, F. Riedel.

Riemann H., *Katechismus der Fugen-Komposition*. — Leipzig, M. Hesse.

Sandberg A., *Empirische Gesangschule in Dialogform f. Lernende u. Lehrende*. — Stuttgart, Selbverlag.

Simon J., *« Faust » in der Musik*. In-8. — Berlin. Bard, Marquart und Co.

Springer M., *Die Kunst der Choralbegleitung*. In-8. — Regensburg, A. Coppenrath.

— *Orgelbegleitung zum Kyriale Vaticanum*. In-8. — Regensburg, A. Coppenrath.

Volbach F., *G. Fr. Händel*. 2. Aufl. In-8. — Berlin, Harmonie.

Walter K., *Orgelbegleitung zu den Melodien des Gesangbuches f. das Bist. Limburg*. — Limburg, H. A. Herz.

INGLESI

Breare W. H., *Vocal Faults, and their Remedies*. — London, Simpkin.

Gladstone F. E., *A Treatise on Strict Counterpoint*. — London, Novello.

Grove, *Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. — London, Macmillan.

Harris C., *Examination questions and How to Work Them*. — London, Novello.

Niecks F., *Programme Music in the last four Centuries. A Contribution to the History of Musical Expression*. — London, Novello.

Violin (the), its History and Construction. Illust. and described from many Sources etc., transl. from the German. In-12. — London, Reeves.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Beer Walbrunn Anton. Op. 8. — *Klavier-Quartett.*
— Op. 13. — *Lieder.*
— Op. 20. — *Ode* für Violoncello und Pianoforte. — Leipzig, edition Peters.
— Op. 14. — *Streich-Quartett* N. 3 in *G dur.*
— Op. 15. — *Sonate* in *G dur* für Violoncello und Klavier.
— Op. 27, N. 1. — « *Mutter! Süsser klingt kein Ton...* » für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. — München, Alfred Schmid Nachf.
— « *Allein mit der Natur* ». — Lepzig, Breitkopf & Härtel.
— Op. 28. — *Drei Fugen* für die Orgel. — Leipzig, Rob. Forberg.

Il quartetto per archi e pianoforte, sebbene appartenga ai primi saggi d'un giovane, è bella presentazione dell'artista; pur tacendo delle qualità stilistiche che si esigono in chi si accosta alle classiche forme della musica strumentale, lodiamo nel primo tempo l'arte dello sviluppo tematico e l'impressione armonica dell'architettura; l'*Adagio* ha uno spunto melodico felice per quanto di breve durata ed è intercalato da un grazioso episodio di carattere scherzevole; il terzo tempo e il finale riflettono una medesima visione festevole e poggiano su motivi di canti e danze popolari: è l'arte difficile delle cose semplici; ma il Beer ha studiato Beethoven non inutilmente e vince la prova con franchezza e vivacità. Meno riuscito ci sembra il quartetto per archi (op. 14) che agisce piuttosto pel suo elemento formale che pel carattere del pensiero, se ne togli il finale brioso nel ritmo e da accostare all'opera precedente. Il Beer prende la rivincita nelle composizioni per violoncello, sopratutto nella Sonata, opera equilibrata e che racchiude un *Andante* di notevole sviluppo.

Se passiamo alle composizioni liriche, qual differenza non è fra i tre *Lieder* (op. 13) e il quartetto (op. 14)! La quale spicca ancor più nel canto op. 27 N. 1; si direbbe il compositore abbia un'altra fisionomia, una maggiore intimità nel sentire. Vorremmo anzi ch'egli infondesse l'elemento poetico anche alle opere strumentali; a questo ci spinge l'osservazione che il Beer, sotto la suggestione della poesia, ci dà cinque *Lieder* affatto distinti, mentre che nelle composizioni per istrumenti alcune parti riflettono un medesimo stato d'animo; onde ne seguirebbe varietà nell'inspirazione ed un carattere più personale.

Opere di artista maturo e condotte nobilmente sono le tre *Fughe* per organo: la prima di stile grave, le altre due più vive e robuste e particolarmente adatte all'organo; a questo modo il discepolo — ora insegnante al R. Conservatorio di Monaco — onora l'antico maestro Rheinberger. Di una *Suite* per orchestra parleremo prossimamente.

Bossi Renzo. Op. 9. — *Ninnoli.* Fünf kleine Stücke für Pianoforte. — Leipzig, C. F. Kahnt.

Ninnoli di prezzo — diciamolo subito — e tali da appagare l'amatore più difficile. Il giovane Bossi rivela un felice temperamento e riesce sì nei pezzi di stile lirico, *Tenerezza, Novelletta, Canto solitario,* come in quelli di carattere scherzevole, *Capriccio, Burlesca*; di vena melodica e di squisito sentire nell'armonia, egli vi si abbandona con invidiabile larghezza. Al bravo artista i nostri incoraggiamenti e auguri.

Sibelius Jean. Op. 10. — *Karelia,* Ouverture.
— Op. 11. — *Karelia,* Suite.
— Op. 16. — *Frühlingslied-Vårsång.* — Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Sibelius non è più un musicista nuovo al pubblico di alcune città italiane; ottenne anzi le migliori accoglienze. Le tre opere sopra accennate hanno carattere rapsodico; ma le cantilene nordiche, punto sopraccariche di artificiosi ornamenti e armonizzate colla semplicità che loro si conviene, acquistano effetto dallo sviluppo del pezzo e dal colore orchestrale che s'indovina nella facile trascrizione per pianoforte fatta da Otto Taubmann, ed anche a questi pezzi non mancherà il favore del pubblico.

Zanella Amilcare. Op. 44. — *Due studi* per Pianoforte. — Milano, Carisch e Jänichen.

Questi studi hanno carattere ritmico e sono scritti senza divisione di battute. Il compositore stesso ci previene ch'egli non si atteggia a rivoluzionario, ma che ha solo cercato una maggior varietà di ritmi senza turbare l'equilibrio totale dell'opera d'arte; dichiarazione non inopportuna quando si pensi che stranezze ritmiche o novità d'altro genere sono spesso la trovata di compositori a corto di idee. Nè questo è il caso nostro, poichè i due pezzi dello Zanella si raccomandano per l'eleganza e la pratica utilità; al secondo studio il cadere imprevisto degli accenti conferisce particolare umorismo.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Drammi inediti di Giulio Rospigliosi poi Clemente IX.

SOMMARIO: I. Gli studi recenti sul teatro di Giulio Rospigliosi. — II. I codici dei drammi rospigliosiani. — III. Per la data dell'*Erminia sul Giordano* (1625 o 1633?) e per l'identificazione del *Chi soffre, speri* con *Il falcone*, rappresentato a Roma nel 1637. — IV. Un codice torinese di drammi di Clemente IX. — V. Il *S. Alessio.* — VI. L'*Isacco.* — VII. Il *Gioseffo.* — VIII. Osservazioni e congetture sulla rappresentazione dell'*Isacco* e del *Gioseffo.*

I.

In questi ultimi anni la vita e le opere di papa Rospigliosi sono state studiate e illustrate con ricerche e indagine copiose, alcune degne d'ogni lode, altre meno compiute e sicure. Dall'Ademollo al Sanesi, da mons. Beani al prof. Giovanni Canevazzi, i casi biografici e l'attività letteraria di Clemente IX ebbero forse più studiosi che non meritassero; e la sua, per quanto modesta, importanza di poeta di drammi musicali fu confermata da Antonio Belloni nella sua bell'opera sul *Seicento* italiano. Il Canevazzi prese in esame particolare i drammi per musica del Rospigliosi, in un volume (1), che ha non pochi nè piccoli difetti, che qui non mette conto additare, ma ha tuttavia il merito di offrirci un ragguaglio, meno incerto di quel che si aveva prima, intorno alle opere teatrali del poeta pistoiese, di non agevole ricerca per la rarità degli esemplari, che ce le hanno conservate. Alla monografia del Canevazzi aggiunsero no-

(1) *Papa Clemente IX poeta*, Modena, Forghieri e Pellequi, 1900.

tizie di rilievo il Goldschmidt (1), Alfredo Saviotti (2), Angelo Solerti (3) e recentemente Domenico Alaleona (4), oltre il Canevazzi stesso (5); un nuovo contributo vuole arrecare il presente articolo.

II.

Il Canevazzi non ha certamente fatte tutte le ricerche, che avrebbe dovuto, per avere informazione esatta di tutti i drammi di Clemente IX: ha lavorato sul materiale, che gli fu possibile esaminare senza troppo disagio. L'Alaleona dà notizia di molti codici corsi-

---

(1) Hugo Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrhundert*, Leipzig, 1901. Il G. non conobbe il lavoro del Canevazzi e ripetè qualche errore antico. Non seppe che al Rospigliosi è dovuta la poesia dell'*Erminia sul Giordano*, da lui esaminata (p. 62 sgg.). Esamina, dal rispetto musicale, il *S. Alessio*, rilevandone la grande importanza (p. 47 sgg.). Più direttamente si occupa del Rospigliosi (che egli chiama sempre *Ruspigliosi*, senza ragione) a p. 88 sgg. In lui troviamo ricostruito con faticosa diligenza l'intreccio del *Chi soffre, speri* (p. 90 sgg.); e riassume anche il *Dal male il bene* (p. 97 sgg.), non sapendo che già se ne aveva l'intreccio nel Canevazzi, notandone anche le relazioni col teatro spagnuolo. Di quest'ultima opera il G. trascura la rappresentazione del 1653, ma in compenso trascrive il titolo che essa ha nel Codice XLVIII, 155 della Barberiniana, da cui sappiamo che ebbe altre recite: *Dal male il bene*, ecc. *Quest'opera musicale fu eseguita nell'occasione delle nozze del Principe di Palestrina con Donna Olimpia Giustiniani e più volte ripetuta alla presenza della Regina di Svezia, anni 1654-1658*. Il 1° e il 3° atto furon musicati dall'Abbatini, il 2° dal Marazzoli (p. 98). Rimane certa la data del 1654, della seconda rappresentazione, per le nozze di Maffeo Barberini, principe di Palestrina, che pel Canevazzi (p. 115) era dubbia. In appendice al suo volume il Goldschmidt pubblica molta musica, specialmente delle opere del Rospigliosi: del *S. Alessio* (pp. 202-257), dell'*Erminia sul Giordano* (pagine 258-272), del *Chi soffre, speri* (pp. 312-324), del *Dal male il bene* (pagine 325-348) e del *Palazzo incantato* (pp. 385-388).

(2) *Feste e spettacoli nel Seicento*, nel *Giornale storico della letteratura italiana*, XLI, p. 68 sgg.

(3) *Gli albori del melodramma*, Palermo, Sandron, 1904, vol. I, pp. 129-132.

(4) *Papa Clemente IX poeta e due pubblicazioni di Giovanni Canevazzi*, nota nel *Bullettino della Società filologica romana*, Roma, 1905, n. VII, pagine 71-84.

(5) *Di tre melodrammi del secolo XVII*, Modena, Unione tipo-litogr., 1904. Riassume l'*Erminia sul Giordano* e il *Chi soffre, speri*; stabilisce la prima rappresentazione del *S. Alessio* nel 1632, non nel 1634 come fin qui si credeva, e quella del *Palazzo incantato* (o *Palazzo d'Atlante*) tra il 23 e il 25 febbraio 1542 nel palazzo Barberini. Su quest'ultima ritorneremo più oltre.

niani, che contengono quasi tutti i drammi musicali del Rospigliosi, tra cui alcuni di dubbia autenticità, cioè *La vita humana*, *La Datira*, e la tragedia *Adrasto* (1); delle quali la seconda è una delle due opere (l'altra è la *Sofronia*) che il P. Bianchi (2) attribuiva al Rospigliosi. Per la *Datira* il cod. corsiniano (n° 648), che la conserva, non dà indizî per avvalorare l'affermazione del Bianchi. La presenza dell'*Adrasto* fra i componimenti del Rospigliosi a me pare una prova di qualche valore per ritenerlo opera di lui, come aveva già sostenuto a' suoi tempi il Fabroni, e sostenne il Canevazzi, contro l'Ademollo: l'Alaleona rimane indeciso. *La vita humana*, dopo le considerazioni dell'Ademollo (3) e dell'Alaleona, mi sembra quasi sicuramente da attribuirsi a Giulio Rospigliosi, anzichè a suo nipote Jacopo, come fece nel 600 un biografo di Cristina di Svezia. Nel codice corsiniano n° 645 è anche il *S. Alessio*, che il Canevazzi andò cercando invano. Eppure così il Canevazzi come l'Ademollo (4) sapevano che nella Trivulziana vi sono parecchi manoscritti contenenti drammi del Rospigliosi: di essi il n° 948 contiene il *S. Alessio.* Ed oltre i sette codici (nn. 942-948), già segnalati dal Porro, ritengo siano del Rospigliosi anche le due tragedie contenute nell'altro codice trivulziano n° 891, di cui ecco il titolo riferito dal Porro (5): « *Theodora*, tragedia sacra rappresentata in Roma di M. R. — *Bonifatio*, tragedia rappresentata in Roma di M. R. » Le iniziali *M. R.* equivalgono a « Monsignor Rospigliosi » ? L'esame del ms., che io non ho fatto, risolverà facilmente la questione.

(1) Di questa la notizia più ampia è data dall'Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo,* Roma, 1888, p. 86 sg., e dal Fabroni (*Vitae italorum*). Il Canevazzi (*Papa Clemente IX poeta*, p. 61 sg.) ne dà un breve riassunto di seconda mano, mentre avrebbe dovuto occuparsene più a lungo, poi che egli crede alla sua autenticità e conobbe il codice della Fabroniana che la contiene (n. 268).

(2) Ricordato dall'Ademollo.

(3) *I teatri di Roma,* p. 73.

(4) *I teatri di Roma,* p. 80 sg.

(5) Porro G., *Catal. dei codd. mss. della Trivulziana,* Torino, 1884, pagina 436. Il Porro rimanda al Quadrio (*Storia e rag. d'ogni poesia,* III, P. 1ª, p. 86), dove si cita il *Bonifazio,* tragedia sacra di Scipione Agnelli Maffei (Venezia, 1629), vescovo di Casalmonferrato, mantovano; ma questo *Bonifazio* è certamente diverso da quello del codice trivulziano.

La serie dei codici rospigliosiani s'è venuta arricchendo, anche per le informazioni che il Saviotti, il Solerti e il Canevazzi stesso hanno dato del codice oliveriano 168 di Pesaro. L'Alaleona segnalò un altro codice di drammi di Clemente IX, posseduto dal professor Ascanio Egidi in Ancona (1). E da ultimo E. Celani diede notizia (2) di alcuni codici vaticani (barberiniani), che contengono *Dal male il bene*, *Chi soffre, speri*, *Il palazzo incantato*.

III.

Un dramma di recente restituito a Papa Rospigliosi è l'*Erminia sul Giordano*; lo contengono il codice oliveriano, quello Egidi e il corsiniano nº 633, indicato dall'Alaleona. Dell'*Erminia* i documenti trovati dal Saviotti ci dicono che fu rappresentata con musica e con intermezzi nel 1633 in casa di D. Taddeo Barberini: fece la musica Michelangelo Rossi (3). Così la data dell'inizio delle splendide rappresentazioni barberiniane viene anticipata di un anno rispetto a quella del 1634 fissata dall'Ademollo e d'un altro anno l'ha anticipata il Canevazzi, provando che il *S. Alessio* fu recitato la prima volta nel 1632, come abbiam riferito. È un fatto però che il Clément e il Fétis fanno rappresentare l'*Erminia* nel 1625, e il Clément così registra questa rappresentazione: « *Erminia sul Gior-* « *dano*, musique de Rossi (Michel-Ange), représentée à Rome, dans « une société d'amateurs en 1625 ». L'Ademollo, riferendo questa informazione (4), se la sbrigò dicendola errata, e indicò la data 1627 per la stampa della partitura. L'edizione nota è invece del 1637; la data del 1627 è adunque errata? E ad ogni modo resta il fatto che l'*Erminia* si dice rappresentata nel 1625, che non è il 1627. Il Canevazzi dice (5) che la rappresentazione del 1625 deve escludersi, perchè allora Michelangelo Rossi, che musicò l'*Erminia*, era « appena giovinetto »; il che non è provato, ignorandosi l'anno di

(1) Nella *Nota* citata.
(2) Nella *Rivista musicale italiana*, XII (1905), p. 149 sg.
(3) Nel *Giorn. Storico* cit., p. 70 sg. Vedi Solerti, *op. cit.*, p. 129 sgg.
(4) *I teatri di Roma*, p. 7 *n*.
(5) *Di tre melodrammi*, ecc., p. 8.

nascita del Rossi, del quale il Fétis dice che stette a Roma dal 1620 al 1660. A risolvere il piccolo quesito cronologico occorrono documenti che mancano; e ognun vede di quanta importanza sarebbe questa data del 1625, quando fosse accertata, per stabilire cronologicamente la fortuna dell'opera di musica in Roma. Giulio Rospigliosi occupa sempre un luogo primario in questa storia, e se la prima opera rappresentata è l'*Erminia,* nel 1625 o nel 1633, e se invece è il *S. Alessio*, rappresentato per la prima volta nel 1632.

***

Insieme alla recita dell'*Erminia*, nel 1637 si ebbe anche, come ripetono gli storici dell'opera musicale (1), quella di un'altra opera intitolata *Il Falcone*, di cui s'ignora l'autore e il soggetto. Ora io faccio, con molta speranza di dar nel segno, l'ipotesi che *Il Falcone* non fosse altro che una prima redazione del *Chi soffre, speri* del Rospigliosi, rappresentato con questo titolo per la prima volta soltanto nel 1639. Nel *Chi soffre, speri* infatti il Rospigliosi, tolte alcune invenzioni episodiche, che occupano parte dei primi due atti, fonda l'intreccio sulla notissima novella boccaccesca di Federigo degli Alberighi (*Decameron*, V, 9ª), il quale, caduto in povertà, per onorar di un pranzo la vedova da lui amata, Giovanna, uccise il suo buon falcone, che solo gli era rimasto delle ricchezze perdute. Nel *Chi soffre, speri* la vedova Alvida (III, 7ª) sta per cedere alle molte prove d'amore di Egisto, che corrisponde al boccaccesco Federigo, e poichè ha il figlio ammalato e desideroso di possedere il falcone d'Egisto, essa va a chiederglielo, trattenendosi a desinare presso il gentiluomo decaduto, che null'altro avendo da offrirle, le dà in pasto il falcone. Quando Alvida viene a saperlo, si dispera, ma poi acconsente ad amare Egisto, vinta da quest'ultima prova dell'animo generoso di lui. Nel fine della commedia il Rospigliosi si scosta dal Boccaccio, immaginando che nel petto del falcone si trovi un'eliotropia, pietra preziosa, che ha la virtù di risanare il figlio d'Alvida (sc. 9ª); e che sotto una torre d'Egisto, da lui di-

(1) Vedi per tutti R. ROLLAND, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, 1895, p. 133.

roccata per far cosa gradita alla vedova, si scopra un tesoro, che compie la loro felicità.

La parte che nel *Chi soffre, speri* ha il falcone, è sufficiente, credo, a far ritenere che il Rospigliosi dapprima denominasse appunto *Il Falcone* questa sua commedia. È probabile quindi, che le maschere (Coviello, Zanni) fossero dal Rospigliosi introdotte in essa solo nel 1639, se pur nel Coviello vogliamo veder col Canevazzi (1) l'influsso di Salvator Rosa, che sui teatri di Roma rese popolare quella maschera meridionale.

IV.

Un altro codice (2), fin qui ignoto, farò conoscere io, perchè esso è fra tutti di grandissima importanza, come quello che ci offre una nuova copia del *S. Alessio*, e della *S. Teodora*, e, che più rileva, due altre tragedie sacre, fin qui sconosciute tra le opere di Clemente IX, a lui attribuendole esplicitamente: un *Isacco* e un *Gioseffo*, quest'ultimo incompiuto. Questo codice appartiene alla Biblioteca Civica di Torino, alla quale non so come e donde pervenne.

È della metà del sec. XVII, misura mm. 195 × 131, è rilegato in pergamena, ed ha il titolo:

Tragedie di GIULIO ROSPIGLIOSI
che poi fu Clemente Nono
Sommo Pontefice:

La Santa Theodora;
L'Isacco;
Il Santo Alessio;
Il Gioseffo (3).

---

(1) *Di tre melodrammi*, cit., p. 23 sgg., ov'è il riassunto del *Chi soffre, speri*.

(2) Merita di esser rilevato che il QUADRIO, il quale conobbe i sette drammi del Rospigliosi contenuti nei codici Trivulziani nn. 942-948 (*Storia e ragione di ogni poesia*, III, P. 2ª, p. 474) indicò una raccolta originale di opere del Rospigliosi, in più volumi e più compiuta della Trivulziana, che si trovava nella Ottoboniana. Certo riuscirebbe utile che chi ne ha l'agio rintracciasse questi codici nella Vaticana.

(3) Ha la collocazione: *Direzione: V E. 3. 39*. Nel primo foglio, dopo la

Il nostro codice offre adunque una nuova copia della *S. Teodora*, che risulta essere tutt'una cosa con la tragedia *Didimo e Teodora*, contrariamente a quel che l'Ademollo suppose (1); ci offre intiero il *S. Alessio*, di cui finora eran note le sole parti, che furono musicate; e ci dà modo di aggiungere due nuove tragedie al patrimonio drammatico del Rospigliosi, al quale rimane anche meglio confermata la lode, che nell'orazione funebre in suo onore gli dava Agostino Favorito, d'avere scritto « tanta cum Romani Theatri, atque « universae Italiae approbatione, ut in ea facultate saeculi sui fa-

---

rilegatura, è il nome *Gio. Dominico Ferro*, forse uno dei possessori. Il titolo con la frase « *che fu poi Clemente IX* » lascerebbe supporre che il codice fosse scritto dopo la morte del Papa (1668). Forse il titolo solo fu aggiunto dopo. Le molte correzioni non sono una semplice collazione della copia, ma alcune rappresentano vere modificazioni che si direbbero opera dell'autore; più probabilmente saranno dovute a qualcuno che qua e là si permise di rimaneggiare il testo: infatti la scrittura del titolo, quella delle correzioni e quella di un breve numero di pagine è di altra mano da quella che trascrisse quasi per intiero i drammi. Anche questo piccolo problema sarebbe facilmente risolto col confronto di altri manoscritti rospigliosiani.

Nel codice torinese, al titolo seguono sette fogli bianchi, dopo i quali si ha il frontispizio della *S. Teodora* con fregi a penna: « *Julii Ros* | *piliosii* | *Didimo* | *Theod* | *ora* | Tragedia ». La tragedia occupa 48 ff. e nel foglio che segue ad essa è scritto: « *Julius.* | *Rospiliosus.* | *Auctor.* | A. D. MDCXIIL ». Questa data 1638 non è esatta, se si riferisce alla tragedia *S. Teodora*, che è del 1635; potrebb'essere invece la data della tragedia che segue subito dopo: « *Isacco* | *Trage* | *dia* | *Romae* ». L'*Isacco* prende 84 ff., cui ne seguono tre bianchi, e dopo questi è il frontispizio del « *Santo* | *Alessio* | *Tragedia* », trascritto in 33 ff. A quest'ultima tragedia segue un foglio, su cui son trascritti nove versi « Di un devoto di S. Alessio | in lode del S. »; un'altra poesia a quartine ottonarie e terzine quinarie è nei due fogli seguenti, e dopo alcuni fogli bianchi è « *Il* | *Gioseffo* | *Tragedia* » in 45 ff., e incompiuta, perchè resta interrotta dopo la 2ª scena del terzo atto. Il volume si chiude con 53 ff. bianchi, meno il 44° e il 45°, dove sono trascritti tre sonetti:

Beve in fiume di Lete eterno oblio.
Quel laccio, ohimè, che di sua mano Amore.
Tempra pur col veleno iniqua sorte.

(1) *I teatri di Roma*, p. 20 sgg. Una qualche incertezza rimase al Canevazzi (*Papa Clemente IX*, p. 78), sebbene egli fosse propenso a ritenere una sola cosa la *S. Teodora* e il *Didimo e Teodora*. Il ms. torinese toglie il dubbio, perchè dà a questo dramma ambedue i titoli, uno nel frontispizio e l'altro nell'interno del volume.

« cile princeps et esset et haberetur » (1). Ed ora daremo i riassunti dei tre drammi, che più c' interessano (2), tralasciando la *S. Teodora*, già conosciuta.

V.

Il prologo del *S. Alessio* si compone di un coro di sei schiavi e di Roma. Una didascalia in principio avverte, ciò che già si sapeva, che la tragedia fu rappresentata in occasione della venuta a Roma del principe Alessandro Carlo di Polonia (nel 1634). Fu certamente una ripresa, poichè il Canevazzi ha dimostrato che la prima rappresentazione di questo dramma fu del 1632. « Roma sopra un trofeo « di spoglie, circondata da diversi schiavi, doppo haver sentito le « lodi del Ser.mo Principe Alessandro Carlo di Polonia, et il giubilo « commune per la venuta di S. A., risolve rappresentarle i casi di « S. Alessio, quale tra' suoi cittadini fu non meno cospicuo nella « gloria della santità, di quello che fussero molti nel valore delle « armi ». Il principe polacco era fratello del

> Forte Vladislao,
> Che de' barbari indomiti e feroci
> L'alta fierezza ha doma.

Dei tre atti, il primo è di cinque scene, più il coro e una scena aggiunta per introduzione al ballo, il secondo ne ha otto oltre il coro, cinque il terzo con coro e balletto.

Eufemiano, padre di Alessio, parla con *Adrasto*, tornato dalla guerra con grande onore, e con lui dà sfogo al proprio dolore per l'improvvisa

---

(1) In *Septem illustrium virorum Poemata*, Amstelodami, apud Danielem Elsevirum, c I ɔ I ɔ c LXXII, p. 169.

(2) Del *S. Alessio* la sceneggiatura era stata data già dall'ADEMOLLO (*I teatri* ecc., p. 10 sgg.), trascrivendo le didascalie della partitura musicale che egli vide; e di su quella riassunse la tragedia il CANEVAZZI (*Papa Clemente IX*, p. 69 sgg.) riferendo anche qualche brano solo del prologo e dei cori da lui trovati nel cod. Palatino 759 di Firenze. L'Ademollo (p. 17 sg.) riferì anche la descrizione delle otto tavole unite alla partitura, e rappresentanti le scene del dramma; di queste tavole quella che rappresenta la decorazione del 1° atto per la recita barberiniana fu riprodotta di sull'edizione di Roma (Masotti, 1634) nella *Rivista musicale italiana*, vol. V, p. 24 sg.

partenza di Alessio, avvenuta già da più anni. Adrasto, amico d'Alessio, conforta il misero padre. Alessio fuggì la notte stessa delle nozze:

Nè tra quell'ombre al suo fuggir seconde
Discoprir lo poteo
La face d'Himeneo,

trova modo d'intercalare, con brillante secentismo, l'addolorato Eufemiano (I, sc. 1ª); e conclude:

Ah sapessi pur io, sapessi al meno
Qual duro sasso accoglie
Entro al gelido seno
Le sospirate spoglie!
Colà n'andrei, colà morrei felice.
Ma già sperar cotanto a me non lice:
Vuol il Ciel ch'io sospiri in ogni loco,
E sfoghi in ogni loco i miei lamenti,
Stimando che sia poco
S'è prescritta una tomba a' miei tormenti.

Eppure *S. Alessio*, tornato sconosciuto a Roma, soggiorna in abito di mendico nella casa paterna, accoltovi per carità, ed egli stesso ci informa delle sue peregrinazioni (I, 2ª), esprimendo quali sono i suoi desideri:

Se l'hore volano
E seco involano
Ciò ch'altri ha qui,
Chi l'ali a me darà
Tanto ch'all'alto polo
Io prenda il volo
E mi riposi là? (1)

Due paggi della casa, *Marzio* e *Curzio*, lo scorgono, lo scherniscono, come son soliti fare, e lo scacciano minacciosi. Questi paggi entrano sulla scena cantando assieme due allegre strofette: un ricordo certamente dei ragazzi, che comparivano nelle commedie del 500:

Poca voglia di far bene.
Viver lieto e andar a spasso
Fresco e grasso mi mantiene.
La fatica m'è nemica:

(1) Seguiva una sinfonia, come il ms. ci avverte.

E mentre io vivo così,
È per me festa ogni dì,
Diridì, diridì, diridì.
Vada il mondo come vole,
Lascio andar nè mi molesto;
Tutto il resto son parole:
Pazzo è bene da catene
Chi fastidio mai si dà,
Diridì, diridì, diridà. (I, 3ª).

Un *Demonio* sale dall'Inferno per tentare Alessio (I, 4ª):

Dalla notte profonda,
Ove correndo il torbido Acheronte
Unisce con terror la fiamma all'onda,
Pur oggi ergo la fronte
A' cenni mosso del tartareo Duce
Mal mio grado a mirar l'avversa luce.
Che se ben dalle stelle
Noi già dall'alto regno
Fulminate cademmo alme rubelle,
Restando il vano ardir vinto e deluso,
Non ancora però spento è lo sdegno,
Non anco il varco alle nostre armi è chiuso...

Entro la scena è un coro di diavoli, un altro coro balla sulla scena: un intermezzo infernale, consentito dallo sviluppo dell'azione anche nell'antica leggenda del Santo:

Sdegno orribile
Alla luce
Ne conduce.
Su su terribile
L'abisso s'armi:
Alle pugne, alle stragi, all'armi, all'armi!

La *Madre* e la *Sposa* di Alessio lamentano a lor volta la partenza di lui; la *Nutrice* della sposa tenta calmarle e suggerisce di pregar Dio, che protegga Alessio:

Al Ciel volgete i vostri prieghi e 'l core,
Che voleranno alle celesti sfere
Con ali di pietà vostre preghiere.

Ed esse pregano in un duettino alterno, e poi ad una voce. L'atto si chiude con due cori: il primo (*Dovunque stassi*, *Dolce Gesù*, *Di*

Alessio i passi Deh scorgi tu!) è già noto (1), il secondo, a sei, è il seguente:

Con miserabil sorte
Ogni mortale, ovunque mova il piede,
Rapido corre ad incontrar la morte,
Che ogni or di nove prede
Andar superba e trionfar si vede.
Non è cittade o via
Così remota, ove d'altere spoglie
Su formidabil trono ella non sia,
Nè tra riposte soglie
Altri celato al suo furor si toglie.
Non è loco sì cinto
Di larghi fossi o impenetrabil mura,
Che di morte al furor non resti vinto;
Indi a ragion natura
Fe' ch'ogni loco all'uomo è sepoltura.
Nel periglioso campo,
In cui vive ciascun, sol quell'aita,
Ch'al Ciel si chiede, incontro a morte è scampo;
Dunque l'alta infinita
Pietà n'ascolti e serbi Alessio in vita.

Nè qui terminava l'atto, perchè l'autore vi aggiunse una scena provvisoria, di introduzione al ballo: precede uno scherzoso monologo di Marzio, che è andato in campagna (la scena veniva cambiata), poi, come dice una didascalia, « escono otto contadini ve« stiti a l'uso di quelli tempi e si trattengono con un ballo com« posto di varî scherzi » (2).

L'atto II si apre (sc. 1ª) con un nuovo lamento di Eufemiano, il quale, al pensiero della gioia della famiglia di Adrasto, sente più acuto il dolore per Alessio, e invoca la morte non senza una reminiscenza del lamento d'Arianna, che Ottavio Rinuccini, nei primi anni del 600, aveva espresso con versi molto belli e il Monteverdi rivestito di note mirabilmente:

Dunque mia pena acerba
Perchè in vita mi serba?
O mia doglia infinita,
Deh toglimi di vita!
In sì lungo martire
Mi sia vita il morire.

(1) Vedilo nel CANEVAZZI (*Papa Clemente IX*, p. 71).
(2) Chiudeva l'atto una sinfonia.

Intanto il Demonio (II, 2ª) spera vittoria, avendo suggerito alla moglie di Alessio d'andar in cerca del marito: Alessio si scoprirà, perchè la donna non vada errando con suo pericolo. Sopraggiunge (II, 3ª) la sposa, in abito di pellegrina, e manifesta il timore che Alessio l'abbia dimenticata per un'altra donna; ma poi si pente dell'ingiusto sospetto:

> Lassa, dove trascorre il dolor mio?
> Che parlo e che vaneggio?

La nutrice, che ha sorpreso il disegno della derelitta, ne avvisa i parenti e intorno alla sposa accorrono, con la nutrice, la madre di Alessio, Marzio, Curzio e Alessio medesimo, che a quella notizia si è messo in ansia per l'amorosa sua donna (II, 4ª). La madre vuol dissuader la nuora, ma questa è irremovibile:

> Sallo Amor, sallo Iddio,
> Che da l'amaro albergo
> Forza mi trae, cui tradir non posso,
> E dentro al cor commosso
> Io sento sprone acuto,
> Che il piede affretta; e forse il Ciel m'ispira,
> Perch'io trovi il consorte,
> O la mia pur congiunga alla sua morte.
> Ah no, più non potrei
> Menarne qui, tra' miei tormenti amari,
> I giorni solitari!
> Ah non sia ritenuto
> Dal cercar il suo cor, chi l'ha perduto!

La sua costanza vince la madre di Alessio, che decide d'accompagnarla: la nutrice ne è desolata, mentre i due paggi burloni non nascondono la propria incredulità sulla fermezza delle due donne nel loro proposito. Una fiera lotta si agita nell'animo di S. Alessio, ed egli si fa innanzi, scusandosi se, ignoto e misero com'è, ardisce di sconsigliarle dal viaggio. La sposa disdegna i consigli, « Chè risoluto cor odia consiglio »; non così la madre, la quale nella voce del forestiero sente un non so che soave, che la invita ad ascoltarlo. E Alessio espone alle due donne, che gli son così care, i pericoli del viaggio divisato, e, alle replicate obbiezioni della sposa, aggiunge che forse il loro viaggio dispiacerebbe ad Alessio stesso. A queste pa-

, che nella infelice rinnovano il timore che il marito possa averla enticata, essa sviene. La scena, certamente pietosa, è guastata 'intervento, più che comico, irriverente di Marzio, che mette :a al compagno:

..... s'ella muor senza testare avanti,
Non ti lascia nemmeno un par di guanti.

iman solo S. Alessio (II, 5ª), e la lotta dell'animo suo, ora che è solo, si esprime in dolorose parole:

Che far devo? Scoprirmi, o pur m'ascondo?
Ah silenzio crudele,
Cagion d'aspre querele!
Io già men volo a far palese il tutto.
Ferma, che sol chi giunge a l'ultim'ore
Con immutabil core,
De le fatiche sue raccoglie il frutto.
Tu, che tanto hai sofferto,
Del Ciel non curi più l'alta mercede?
Tu, che, per Dio cercar, fuggisti il mondo,
Or per sentiero incerto
Volgi di novo (ah folle!) al mondo il piede?
Chi sì mal ti consiglia?
Ah segui, segui il tuo pensier primiero!
Ma pur forza ripiglia
Dolorosa pietà nel core impressa,
Che mi richiama ovunque il pensier movo.
Pietade, omai cessa
Di tormentarmi il senso! Ah! qual io provo
Nel teatro del cor dura battaglia!
O Dio clemente, il tuo favor mi vaglia:
Tu la palma a me serba,
Ch'io già per me non basto
A sì fiero contrasto,
Nè l'alma ho di diamante,
Che veder possa in aspra doglia acerba
E la madre e la sposa a me davante.

un tratto di poesia efficacemente drammatica e schietta, se ne i quel « teatro del core », che è come la marca di fabbrica del ento. Invece di Dio, interviene il Demonio in abito di vecchio ito (II, 6ª) e tenta l'animo di S. Alessio con le più tenere lu-he della domestica felicità:

Volgi il pensiero alla diletta prole,
Che con sembianze a te gradite e care,
Se non ricusi, in breve
Nascer di te pur deve.
Fingiti intorno, Alessio, i dolci figli
E dalle voci lor prendi i consigli.
Torna, deh torna alla tua sposa amante,
Porta alla cara madre omai riposo,
Rendi te stesso al genitor doglioso,
Frena il desire errante,
Chè suol vana costanza
Sol di perfidia aver nome e sembianza.

Alessio non cede, temendo gl'inganni del demonio, e invoca ancora l'aiuto del Cielo; ed ecco un angelo, al cui sopraggiungere il diavolo si dilegua. L'*Angelo* annunzia (II, 7ª) ad Alessio che s'avvicina il termine del suo penare, e che la palma e il premio eterno, ch'egli desidera, lo attendono fra poco. E Alessio canta, manifestando il suo desiderio di annichilamento:

O morte gradita,
Ti bramo ed aspetto,
Dal duolo al diletto
Tuo calle m'invita,
O morte gradita (1).

Partito Alessio, sopravvengono Adrasto ed Eufemiano, questi dolente, e l'altro intento a confortarlo. E loro si presenta un *Messo* (II, 8ª), che narra di certi miracoli accaduti nel tempio maggiore. Chiudon l'atto due cori, il primo dei quali trae lieti auguri dai miracoli annunziati, e nel secondo alcuni nobili romani cantano danzando:

Il ciel pietoso
In suon giocondo
Promette al mondo
Dolce riposo, ecc.

Al III atto dà principio una scena spettacolosa. Il Demonio si dà per vinto, poichè vede l'impossibità di debellare un' anima favorita

---

(1) Il canto è riferito dal CANEVAZZI (*Op. cit.*, p. 72 sg.).

da Dio, e precipita nell'inferno fra un coro di diavoli. Adrasto (III, 2ª) s'avvia all'Aventino, dove son le case d'Eufemiano e donde muove un bisbiglio doloroso, di che egli ignora la causa. Gliela dice un *Nuncio*, che giunge: nel tempio, ove s'era già udita la voce che chiamava alle stelle chi s'affaticava per Dio, s'udì altra voce:

> D'Eufemiano il tetto
> L'umil servo n'accoglie, a Dio diletto.

Innocenzo, il gran pastore, « Che porta il crin di tre corone onusto », e l'Augusto Onorio vanno alle case d'Eufemiano e vi trovano « in bassa stanza » un morto. Aveva stretto in mano un foglio, che, letto da Innocenzo,

> Ohimè ben tosto certo
> Ne fè col nome suo l'altrui cordoglio.
> Questi era Alessio, il sospirato Alessio,
> Che tant'anni presente,
> Sott'abito mal noto,
> Pianto fu com'assente.

Nella scena seguente (la 3ª) (1) tutti i parenti di S. Alessio fanno il lamento:

> Ohimè che un'ora sola
> E lo rende e l'invola!

Tutti lamentano la santa rigidezza d'Alessio, che vide e sentì i loro pianti, nè mai si commosse; i due paggi si pentono d'averlo oltraggiato:

> Ah luci voi ch'erraste
> Con non cognoscer mai l'amato pegno!

Eufemiano fa rileggere ad Adrasto la lettera, che è in istrofe saffiche, con incrocio di rime e rimalmezzi:

> Alla sposa, alla madre, al *genitore*
> De l'ultime *ore* al desiato *punto*
> Alessio *giunto*, sofferenza e *pace*
> Prega *verace* (2).

---

(1) La scena mutava probabilmente anche luogo.

(2) Questo metro torna nel 700 in alcune strofe del Rolli.

Dall'interno della scena intanto un coro d'angeli (III, 4ª) scorta al Cielo l'anima di Sant'Alessio e persuade tranquillità ai parenti di lui. E appare anche la *Religione* (dicono con mirabile meccanismo), e fa un discorso sulla gloriosa beatitudine che attende Alessio. L'oratorio ha termine con un coro d'angeli e un balletto della virtù.

***

Questo dramma del Rospigliosi, che ebbe rivestimento di note da Stefano Landi, e di cui il Bernini curò l'apparato scenico con invenzioni e meccanismi che apparvero e dovevano essere meravigliosi (1), sarebbe il primo scritto del poeta pistoiese, quando fosse accertato che l'*Erminia sul Giordano* non è del 1625. La favola offriva, come disse il Belloni (2), « una tragedia intima, angosciosa, straziante »; ma nel dramma del Rospigliosi l'azione è svolta, a parer mio, con poca esperienza, nè il Rospigliosi ha saputo trarre gran partito dall'argomento scelto, ed ha formato caratteri sbiaditi e poco interessanti, compreso quello del protagonista. V'è in compenso una certa facilità di verso, facilità un po' diluita, ma qua e là non senza efficacia. E v'è una assoluta concessione alle esigenze musicali e a quelle del gusto comune del tempo, che richiedeva molti cambiamenti di scena, e intervento frequente del meraviglioso, e apparati spettacolosi, e parti buffe : ma nell'*Alessio* l'elemento comico grossolano e plateale viene a turbare l'economia estetica del dramma.

Recentemente Rodolfo Renier ha studiato accuratamente la leggenda di S. Alessio in Italia, ricercandone con ogni diligenza gli adattamenti che essa ebbe nella letteratura narrativa e nella rappresentativa (3). Nella letteratura drammatica di essa furon fatte

---

(1) Il *S. Alessio*, dopo il 1632, ebbe due rappresentazioni nel 1634 ed una a Bologna nel 1647: e forse non sono le sole (v. Canevazzi, *op. cit.*, p. 74 sgg).

(2) *Il Seicento*, p. 319.

(3) R. Renier, *Qualche nota sulla diffusione della leggenda di Sant'Alessio in Italia*, nella *Raccolta di studii critici dedicata ad Alessandro D'Ancona*, Firenze, Barbèra, 1901, pp. 1 sgg. Vedi anche M. Morici, *La leggenda di Sant'Alessio a Sastefano di Arcevia*, Firenze, 1906. Per un *S. Alessio riconosciuto* (musica di Giacinto Calderara) recitato a Bologna nel 1779, v. Corrado Ricci, *I teatri di Bologna*, Bologna, Monti, 1888, p. 497. Per un altro (dal titolo *Lo sposo fuggitivo*) del Romei, vedi G. Mazzatinti, *Inventari d. bibl. d'Italia*, X, p. 90.

rappresentazioni sacre (alcune vivono ancora nei volghi italiani) e parecchi drammi, di cui uno è dovuto al gesuita Ortensio Scammacca. Non credo che il Rospigliosi si giovasse del dramma di quest'ultimo, che, rappresentato a Palermo nel 1621, potè essergli noto. Invece egli si attenne più davvicino alla leggenda, persino nei particolari, come l'intervento del pontefice e dell'imperatore Onorio, quando si sparge per Roma la notizia che nella casa d' Eufemiano (anche questo nome è della leggenda) è morto un uomo diletto al Signore. L'intervento del Demonio era già accettato nelle versioni popolari della leggenda, e d'esso il Rospigliosi seppe giovarsi per l'effetto spettacoloso del dramma. Nel quale infine egli aggiunse pochi personaggi a quelli della leggenda: Adrasto, che è come un confidente di Eufemiano, la nutrice, i due paggi Marzio e Curzio e i messi. Altri personaggi (Angeli, la Religione) furono richiesti dalla necessità di avversare l'opera del Demonio.

VI.

Più complicata per molteplicità d'azione, ma non meglio condotta, è la prima delle due tragedie, finora ignote, che ci conserva il ms. torinese, l'*Isacco*: è in cinque atti, invece di tre, che ne comprende il *S. Alessio*. Precede un prologo, ove compaiono i soliti personaggi simbolici proprî dei drammi del Rospigliosi: da un lato l'*Idolatria*, l'*Oro*, il *Piacere*, l'*Onore*, dall'altro la *Sapienza*, un *Coro di virtù*, l'*Amor di Dio*, la *Religione*, la *Speranza*, la *Fede*. L'Idolatria e i suoi seguaci fanno una congiura contro il vecchio « pellegrin caldeo » (Abramo); l'Idolatria vuol piantar ivi il suo regno, e a tal fine ha fabbricato una mole dedicata a culto profano. Sopraggiunge la Sapienza dal Cielo, e con un fulmine abbatte la mole: l'Idolatria precipita all'Inferno, e la Sapienza accenna all'esempio d'amor divino che darà di sè Abramo. Poi cantano un coro:

Bella riviera,
Che tesoriera
Sei de' favori,
Sei de gl'onori,
Che l'alma Fe'
Comparte in te...

L'atto I si apre con una partita di caccia: *Ismaele*, un *coro* di cacciatori egizî, *Isacco* e un *coro* di giovinetti caldei. Ismaele invita alla preghiera i compagni, poi ad Isacco, suo fratello paterno, che sopravviene, confida di essere innamorato. Seguono balli e canti dei due cori. Dopo di loro comparisce (I, 2ª) il demonio *Asmodeo*, che deve preparare la trama infernale contro Abramo. Ed ecco (I, 3ª) il re di Palestina, *Abimelech*, accompagnato dai figli *Orebbo* e *Nebbero*, da *Osbelo* generale e da un *Consigliero*. Il re è turbato e confida a Orebbo che sospetta gli siano minacciati gravi danni da Abramo e da Isacco, accolti come pellegrini pastori:

> O felice colui,
> Che, lungi il cor da' fasti,
> Colà fra le capanne,
> Tra l'amiche foreste,
> Si pasce sol di semplici diletti,
> Non di pompe, d'onori!

Orebbo difende i due forestieri, e ne decanta la modestia e la nobiltà, e così Nebbero. « O beato fanciullo », dice quest'ultimo d'Isacco,

> Ben si mostra ch'egli abbia,
> Mentre apprende sì nobili costumi,
> Per scola i Cieli, e per maestri i Numi.

Il re crede il figlio ingannato dall'ipocrisia d'Isacco:

> Talor vive faville
> Nudre in seno et asconde
> La cenere insidiosa.

Teme che Abramo, con la fama di santità, miri al trono d'Egitto. Orebbo, Nebbero, Osbelo, per acquietarlo, gli si offrono per aiutarlo nella necessità. Giunge intanto un pastore e racconta una lotta accaduta tra servi del re e pastori d'Abramo: questi ultimi rimasero morti. Nuovi timori di Abimelech, per le conseguenze che il fatto può avere; il consigliero lo esorta a dare pacifiche spiegazioni ad Abramo. Partito il re di Palestina, giunge Abramo (I, 4ª), che lamenta i danni sofferti: prima il re tentò rapirgli Sara,

> La gran consorte, che in età matura
> Serba di giovenezza il primo fiore...

Onde ho preso consiglio
Sott'abito mentito
Celar de le mie donne il fragil sesso;

ora però gode tranquillità nelle terre di Palestina. Giunge anche *Salemme*, re di Sion, che venera Abramo. Salemme è anche sacerdote e sa di cose meravigliose che si apprestano: in un'antica tomba un bifolco ha letto la scritta:

Quando si leggeran l'oscure note (*dell'epigrafe*)
Sangue straniero in questo colle in segno
E figura verrà di quel gran Nume
Che sul tronco morrà d'infausto legno.

Abramo vorrebbe andar sul colle, ove la tomba sorge sotto una rovere, a farvi orazioni e sacrifizi, ma poi resta con Salemme, il quale sulla scena, aiutato dai Leviti suoi ministri, sacrifica fiori, mirra e amomo, e canta un inno al Signore. Anche Abramo prega Dio, perchè gli risparmi il figliuolo prediletto:

O supremo motor, prima cagione
De' cupi abissi e de' più alteri gioghi,
Il cui voler senza principio volle
E vorrà senza fin ciò che a noi sembra
Aver principio e fine,
Moderator eterno
De' regolati errori
Onde da l'Orto il sol cade a l'Occaso,
Non avvien senza 'l tuo
Saggio voler ciò che a noi sembra caso.
Se di mia prole io sono
Indegno padre e sopra lei minacci
Per eterno mio duol colpo letale,
Sopra questa mia fronte umil te prego
I tuoi fulmini vibri
Lo sdegno tuo, pria che di vita privo
Resti l'amato figlio,
De l'età mia cadente alto sostegno.

Un generale d'Abramo, *Lamecco*, viene a narrar la zuffa nella quale i servi d'Abimelech tolsero una fonte ai pastori d'Abramo: questi fa suonare alle armi per riprenderla. Nella scena seguente (I, 5ª) anche Osbelo fa a sua volta la rassegna dell'esercito di Pa-

lestina, con giuochi militari e premi di corone d'alloro. Quindi ritorna Abramo (certo dovevano esser frequenti i cambiamenti di scena per seguire la molteplice simultanea azione), con *Nabale*, principe caldeo, e *Arsace*, principe del sangue, e quest'ultimo lo induce (forse per far cosa lieta a Sara) ad esiliare Agar e Ismaele, il figlio che Abramo ebbe da lei (I, 6ª). Ad un nuovo mutamento di scena si assiste allo scontro dei Palestini e dei seguaci d'Abramo, finchè sopraggiunge Orebbo a separarli per ordine d'Abramo (I, 7ª). E questi viene ancora sulla scena accompagnato da *Agar* ed Ismaele, che lo implorano di risparmiar loro l'esilio.

Agar: Per quelle piante, onde l'orgoglio calchi
De' ribelli del Ciel,
Ismaele: Per questa destra, o padre,
Che del dover le leggi
E del dritto dispensa,
Agar: Per quel sovrano ciglio,
Che sempre il ver discerne,
Scerni l'affanno mio, mira il tuo figlio.
Abramo: Caldo desir il freddo cor m'accende,
Freddo timor l'ardenti voglie ammorza.
Questi è tuo figlio, et è colei tua vera,
Benchè seconda ne l'amor, consorte.
Come dunque potrai
Padre e sposo bandir pegni sì cari?

Ma poi vince il dovere, che gl'impone d'ubbidir Dio, che vuole Agar scacciata, ed Abramo ritorna inflessibile. Quest'atto, di cui non può immaginarsi cosa più slegata e frammentaria, tutto ingombro di scene spettacolose: caccie, giuochi campestri e militari, battaglie, si chiude con un coro.

Nell'atto II, dopo che *Dino*, principe del sangue, ostile ad Agar e ad Ismaele, ci ha fatto sapere d'avere trafugato gl'idoli da quella adorati, per danneggiarla, giunge Abramo con Caldei e pastori di Abimelech prigionieri. Orebbo viene a comporre la pace e l'ottiene da Abramo: un piccolo coro di ragazzi festeggia l'avvenuto (II, 2). Subito dopo, ad Abramo, rimasto solo, un *Nunzio* celeste dice che Dio vuole da lui il sacrifizio d'Isacco (II, 3ª); Abramo dapprima si dispera, poi si piega alla volontà divina (II, 4ª). *Sara* (la scena cambiava), non contenta del danno di Agar, si lagna ancora di lei (II, 5ª),

mentre Arsace cerca indurla a mitezza; ad essa ricorre Agar, ma non trova pietà, perchè Dino svela a Sara l'idolatria di lei. Quindi Sara s'allontana, messa in timore dall'annunzio recato da *Alcimo*, gentiluomo d'Abramo, il quale riferisce che il patriarca prepara l'olocausto di una grande « ostia ». Dopo una scena inutile (la 7ª), troviamo Isacco (si aveva certo un altro cambiamento di luogo) fra compagni a caccia (1), in attesa d'Ismaele, che viene ad accommiatarsi da lui. I singhiozzi impediscono le parole ad Ismaele:

Parlar non oso, pure
Convien che qui palesi
Ciò che celar io tento.
Convienmi pur, caro german, convienmi,
Ora 'l dirò, convienmi
(Tra singhiozzi interrotta
Gorgogliando la voce
Nel formarsi vien meno,
E nel ridirlo, ahimè!, parmi morire)
Convienmi pur, caro german, partire.

Non meno grande è il dolore d'Isacco:

Dimmi, deh dimmi, è vero?
Perchè lasciarmi, oh Dio,
Oh Dio perchè partire?
E se partir pur dei,
Perchè tu me non porti?
Benchè restar non posso,
Chè, mentre l'alma mia
Alberga nel tuo petto
Nè si vive senza alma,
O teco verrò vivo,
O pur se qui mi lasci,
Pria di partir tu mi vedrai morire (II, 9ª).

Isacco rimane, dopo la partenza del fratello, a lagnarsi della crudele volontà del Cielo, coi compagni *Figelo* e *Nabale*.

La 10ª scena dalla terra scende nell'abisso: è il « mare d'Inferno », con coro di anime. Il demonio *Dagone* vi trascina delle anime, che van facendo lor lai. Mentre *Caronte* le tragitta, una d'esse dice:

(1) Una didascalia avverte quali parti della sc. 8ª avevano la musica; e uguali avvertenze occorrono più volte in questo dramma.

O tu che passi qui, contempla un poco:
Io risi, io piansi, e fui contento anch'io:
Or da quest'onda io fo tragitto al foco.

Sopravviene *Lucifero* in persona, con sèguito di altri demoni, e dice:

Io sono, io son colui,
Che di supremo cittadin del Cielo
Son fatto ora de' regni ancorchè bui
Solo Monarca, e sotto oscuro manto
Alta possanza io celo.

Egli medita una trama contro Abramo, perchè non si compia il disegno celeste di fare « Parto divino in mortal velo ascoso, Che a noi sovrasti ». Manda l'ombra del padre di Abimelech a incitar il figlio alla guerra. Astarotte prenderà le sembianze di Lot, e due altri diavoli, delle figlie di lui. Lucifero stesso salirà in figura di angelo accompagnato da musici, per indurre Abramo a non sacrificare Isacco. Segue il coro con un lamento delle anime, finchè non vengono dei diavoli (II, 12ª) a incatenarle e trascinarle nei baratri infernali. L'atto spettacolosissimo si chiude con un altro coro:

Fuggite incauti amanti
Le delizie omicide,
Fuggite l'onde infide,
Chè nascon dal piacer eterni pianti.
Miseri, e non vedete
Che il chiaro umor che splende
In vetro l'alma offende?
E che il veleno in coppa d'or bevete?
Misero cor, che fai?
Brevi son del tuo bene
Le pose, ma le pene,
Il duol, l'affanno, il mal non passan mai.

L'atto III ha la stessa grandiosità scenica del II. Comincia con una scena campestre: Nebbero, figlio d'Abimelech, gentiluomini di lui, *Demetrio*, *Antioco*, *Nicanore*, ed *Eleazaro*, figli del re di Gerico, cugini di Nebbero. Tutti decantano le idilliche gioje della campagna. Dice Demetrio:

Quanto m'aggrada più goder de l'onde
Il mormorar sonoro
E l'ondeggiar de le percosse fronde,
Che de' servi e di populi soggetti
Le querele, l'accuse, i torti e i falli!

Si apre la prospettiva: Abimelech dorme e gli appare (secondo l'inganno diabolico) l'*Ombra* paterna, che gli predice la guerra e lo incita a scacciar gli stranieri:

> Dunque tu dormi, o figlio?
> Mal accorto tu dormi?
> Ardon d'intorno le campagne, il lupo
> Signoreggia l'armento,
> L'esercito è già rotto,
> E giaci in fra le piume?
> Così del regno le ragion defendi,
> Così de gl'avi tuoi sustieni 'l pregio?
> Come il sangue guerriero in ozio langue!
> E non curi, o non sai ch'ora il tuo regno
> Crolla da' fondamenti?

Abimelech, desto dal sogno, è confermato negl'intenti bellicosi dal giunger d'un messo, che gli narra un'altra zuffa scoppiata tra i suoi e quelli d'Abramo (III, 2ª). Abimelech mette a parte delle preoccupazioni che lo turbano il re di Solima, Salemme, che viene a congedarsi da lui (III, 3ª). Ma Salemme non crede al tradimento d'Abramo, e a lui dànno ragione gli stessi figli d'Abimelech, Orebbo e Nebbero (III, 4ª), di cui il primo narra quanti doni ebbe da Abramo in segno di pace durevole. — Nuova scena (III, 5ª): Isacco, a caccia con compagni; i generali Osbelo e Lamecco lo salutano lieti della pace conclusa (III, 6ª). Quindi Agar ed Ismaele, dolenti che Abramo non li abbia più ascoltati, sono consolati da Nabale; poi, essendosi allontanati alquanto, lasciando in quel luogo i loro fardelli, un cacciatore sopraggiunto se ne impadronisce (III, 8ª). Nuovi dolori ciò riserba ai miseri, quando tornano sulla scena (III, 9ª). L'atto termina con scene pastorali (III, 10ª e 11ª), in onore d'Isacco: giuochi di pastori, con prospettive, che s'aprono, e lascian vedere un ricco giardino, con musici. Isacco è chiamato da un messo d'Abramo: un coro di pastori chiude l'atto, mentr'egli se ne va.

Nel IV atto, Sara confida ad Arsace i suoi presagi dolorosi; sognò che un uccello rapace le rapiva il figlio. Arsace la conforta, ma essa teme, anche perchè Abramo è partito nascostamente, e sa ch'egli sacrificherebbe anche il figlio, se lo ritenesse ostia gradita a Dio. Si allontanano per seguirlo. Intanto Abramo (IV, 2ª) lotta fra l'ubbi-

dienza a *Dio* e l'amor paterno. La scena è forse la più forte del dramma:

> Ma questo acuto brando,
> Santamente crudel, che una sol volta
> Le viscere aprirà di chi tanto amo,
> Trafiggerà mai sempre il cor d'Abramo.
> Ferro innocente sì, ma gran ministro
> D'ostia gradita al Cielo,
> Non ti smarrir, se tu smarrir vedrai
> Questa tremante destra;
> Drizza sicuro il colpo,
> Colpo leggier, quanto sol punga e tolga
> La vita a la mia vita,
> Senza recarli del morir l'affanni,
> Serbando sol per me di morte i danni.
> Io sarò sacerdote et olocausto,
> Mentre altro non consacro
> Che nel mio ben, me stesso.

Nabale sorprende il segreto di Abramo, che tenta negare. E giungono il finto Lot e le due finte figlie di lui, per ascoltar i quali Abramo congeda Nabale e i donzelli, mandando per mezzo di essi un foglio a Sara. Lot dice ad Abramo, che un messo del Cielo gli ingiunse di dirgli, che Dio non vuole il sangue d'Isacco. Ma invano egli e le figlie tentano Abramo. Allora interviene un angelo, che altri non è che Lucifero, e comanda al patriarca di non sacrificare il figlio. Abramo sta in dubbio, ma all'improvviso s'apre una bocca nella terra e i tentatori precipitano tutti all'Inferno (IV, 3ª), mentre appare un angelo (IV, 4ª), che in una mirabile teoria mostra ad Abramo i suoi discendenti: Giacobbe, Giuseppe, Mosè, Davide. E in mezzo ad una sfera luminosa appare anche la Vergine col Bambino: « Mira, dice l'angelo ad Abramo, colei

> « Che avrà dal mare il nome,
> « Ma lo splendor da lo splendor del Cielo ».

Abramo gode della gloria che toccherà alla sua stirpe e l'atto si chiude con un coro in lode del Signore.

L'ultimo atto (V) è quello del sacrifizio. Abramo col suo sèguito ricerca il colle, dove si compirà il sacrifizio; ed innanzi a lui è condotto il cacciatore, che ha preso le spoglie di Agar, legato perchè sospetto d'aver ucciso lei ed Ismaele, e d'aver tolto ad Agar un

anello, che Abramo le donò abbandonandola. Ma il cacciatore chiarisce la cosa: gli era sembrato, alle grida di Agar, che imprecava contro una tigre (e alludeva ad Abramo), che essa e il figlio fossero divorati dalle belve, ed era fuggito. Anche Abramo crede alla scempia supposizione del cacciatore, e manda a ricercar gli avanzi dei due infelici (V, 1ª). Giunge Isacco, obbediente al comando paterno, e chiede al padre a qual fine prepara il sacrifizio. Poi va con lui a compierlo, ignaro della sua sorte (V, 2ª). Intanto Sara confida ad *Abnero* (V, 3ª) la propria angoscia, poichè Abramo nel foglio che le ha mandato, ha detto che sacrificherà il figlio. Un coro di giovinetti caldei alterna queste frasi:

> Come svanì
> Su 'l far del dì
> Nel vago april
> Quel fior gentil?
> Chi lo rapì,
> Chi l'involò,
> Chi lo ferì,
> Chi lo sbranò?
> Fu fera, sì,
> Non padre, no;
> Fu 'l padre, sì,
> Non fera, no.

Sara cade in delirio:

> Addolorata madre
> Andrò di balza in balza
> Le ceneri disperse e 'l mesto avanzo
> Del mio perduto ben cercando invano...

e sulle vesti d'Isacco, recate da Nabale, fa un pietoso lamento, dicendo con petrarchesco anacronismo:

> Dolci, mentre al Ciel piacque,
> Et or amare spoglie,

poi il cuore non le regge più, sviene, ed è portata via. — I cambiamenti di scena si succedono rapidi: i seguaci d'Abramo cercano invano i resti d'Ismaele e di Agar (V, 4ª). Intanto Ismaele, sul cammino dell'esilio, è morente per la sete, nè la madre può soccorrerlo:

> Parto di questo sen, parto infelice,
> Oh se cangiar potessi il proprio sangue

In chiaro e fresco umore,
Tanti fonti aprirei
A le ardenti tue pene,
Quante nel corpo ho vene.
O selve, o sassi, a' miei cocenti pianti
Per pietà distillate
Dal freddo grembo lagrime gelate.

Ella stessa adagia il figlio sotto un albero:

Il Ciel ti guardi, o bella amica pianta:
Nel tuo seno ripongo
Del mio dolente cor l'unica cura (V, 5ª).

Il cielo si muove a pietà di loro: appaiono tre angeli (V, 6ª) ed invitano Agar a sperar nel Signore, in cui non fidò prima. Un angelo fa scaturire una fonte, alla quale Ismaele si ristora e rivive, mentre gli angeli inneggiano. — Quindi la scena si muta, ed ecco Abramo e Isacco al grande sacrifizio (V, 7ª): Isacco sa di esser l'ostia destinata a Dio:

Padre, colla tua destra
A quest'alma disserra
L'alte porte del Cielo.

Ma trema la mano del patriarca, sul punto d'immolare il figlio dilettissimo; ond'egli prega:

Ferma, Signor, questa tremante destra,
Come già del mio figlio
Hai fermo il core.

Ed ecco un angelo (V, 8ª), a cui altri fan coro con musica; l'angelo dice, cantando, ad Abramo, che su quel colle perirà un rampollo della sua stirpe: non Isacco, che è soltanto il simbolo precursore d'un Dio,

Che quivi fra le braccia
Dovrà morir di sanguinoso legno.

Quindi Abramo ed Isacco tornano a Sara (V, 9ª). La notizia del miracoloso salvamento si diffonde per la voce del coro; giungono Salemme, Abimelech ed altri principi, dai quali tutti si celebra la pace e la gloria d'Abramo e d'Isacco, che vien portato sullo scudo in trionfo.

***

Dramma più spettacoloso dell'*Isacco* difficilmente vide il 600; e questo stesso carattere costituisce il suo principale difetto, se in esso noi vorremo ricercare lo svolgimento continuo e serrato dell'azione biblica. Vero movimento tragico vi si ritrova appena in qualche scena: la 2ª dell'atto IV, la 7ª del V; ottima situazione tragica, come dicono, offrivano altre parti (atto V, 3ª e 5ª); ma il poeta evidentemente intese soprattutto a preparar dei brani da musicare, e delle scene, nelle quali gl'inventori di macchine potessero aver agio di abbarbagliare il pubblico con le loro mirabili invenzioni. E in verità non si può dire che di tali scene nell'*Isacco* vi sia scarsità: dal Cielo si scende nell'Inferno, dal concilio diabolico si passa al trionfo di Maria.

Il sacrificio d'Isacco fu largamente rappresentato nella nostra letteratura, drammatica e melodrammatica. Per non fare ricerche speciali (qui non ne sarebbe nemmeno il luogo), la più comune delle fonti nostre, la *Drammaturgia* dell'Allacci, registra non meno di otto rappresentazioni, drammi, tragedie, oratorj col titolo *Abramo* o *Abramo e Sara*, ecc. (1), e inoltre la rappresentazione *Isac* del Cieco d'Adria, Luigi Groto (2). Ebbero la musica il *Sacrifizio d'Isacco* (3) di Pietro Antonio Bernardoni (Vienna, 1707) e l'*Isacco* di Pietro Metastasio. Più direttamente c'interessa, perchè è del sec. XVII, il *Sacrifizio d' Isac*, dramma musicale del fiorentino Girolamo Bartolommei (Firenze 1656) (4). Di un altro *Isacco*, rappresentato esso pure nel 1656, a Roma, diremo più oltre.

---

(1) ALLACCI, *Drammaturgia*, Venezia, 1755, colonna 2 sg.

(2) *Drammaturgia*, col. 473. Quivi anche l'*Isacco* del Metastasio, musicato dal Jommelli. Del sec. XVIII è anche l'*Isacco* di Angelo Tarchi (1796). Cfr. GASPARI-TORCHI, *Catalogo d. Bibliot. d. Liceo Musicale di Bologna*, III, pp. 12 e 15.

(3) *Dramaturgia*, col. 691.

(4) *Drammaturgia*, loc. cit. Dai *Teatri di Bologna* del Ricci derivo la notizia delle seguenti rappresentazioni musicali bolognesi: nel 1683 l'*Abramo* di G. A. Perti (p. 355 e cfr. A. WOTQUENNE, *Catalogue de la Bibl. du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Annexe I, Bruxelles, 1901, p. 5), *Abramo sacrificante* (1689), musica di Francesco Passarini (p. 365), il *Sacrificio d'Abramo* (1732) d'ignoto (p. 438); il *Sacrificio d'Abramo* (1739), musica d'Antonio Bencini (p. 449); l'*Isacco* (1788), musica di Federico Torelli (p. 510). Trovo anche un *Sacrificio d'Abramo*, oratorio di G. B. Pichi d'Ancona (PICHI,

VII.

Consimile all'*Isacco* per la ricerca del mirabile e dello spettacoloso è il *Gioseffo*, l'ultimo dramma del codice torinese, che ce ne conserva i primi due atti e due scene del III. Nel prologo, secondo l'uso del Rospigliosi, o meglio del tempo, abbiamo dei personaggi allegorici: il *Nilo* con quattro *fiumicini* fa un lungo discorso, augurando floridezza all'Egitto. Appare l'*Abbondanza* a predire i sette anni di ricchezza, e poi la *Penuria* a predire i sette di carestia; ma a riparar tanto danno provvederà, dice, un uomo

Giovinetto d'età, vecchio di senno.

I quattro fiumicini allora fanno un ballo per allegrezza e il prologo è finito.

Al cominciar del I atto (sc. 1ª) l'*Invidia* esce dalla sua spelonca:

Dalla spelonca, ov'in eterna pena
L'altrui felicità m'incende e strugge,
Veng'or di serpi armata, e di veleno,
Onde mi pasco, ad infestar quest'aura
E questi ameni campi,
Fatti all'apparir [mio] pallidi e foschi.

L'affligge la felicità della casa di Giacobbe:

Quella son io che rido in mezzo al pianto,
E piango in mezzo al riso.
L'altrui prosperità son mie sciagure,
Le perdite guadagni:
Cresco all'altrui rovine
E duolmi sol, ch'altri doler non veggio.

È venuta in cerca dell'*Ira*, sua sorella: questa dapprima nega il suo concorso, ma l'Invidia la persuade a prender parte con lei all'impresa meditata. La 2ª scena forse mutava luogo: il fanciullo Giuseppe, che va dai fratelli, e che il padre ha lasciato partire a malincuore, s'è smarrito per la via, e in un lunghissimo discorso prega Dio che lo guidi:

L'Arpa celeste, Parma, Pazzoni-Monti, 1702, pp. 75-90), e un *Sacrificio d'Isacco* (di Girolamo Baruffaldi seniore?) in un codice Baruffaldi, tra i mss. Campori di Modena (Lodi, *Catalogo Campori*, Modena, 1875, I, 342). Chi sa quanti altri ne registrano le cronistorie dei nostri teatri!

Quinci del nero bosco
La folta chioma e l'intrecciate braccia
Con verdi laberinti
Ergono al mio viaggio argine e muro,
E sembra che pietose
Vietin le piante alle mie piante il passo.
Quindi precipitoso
Rumoreggia il torrente,
E col suo mormorio
Par che minacci all'ardimento mio
Che, se tento il suo guado,
Anzi alla morte ch'alla riva io vado.
Da questo lato armate
Di fiere punte a dietro
Mi risospingon le pungenti spine,
Come squadre schierate;
Dalla contraria parte
Ripidi sassi e torreggianti rupi
M'atterran gli occhi e m'atterriscon l'alma.

Finalmente viene un pastore, *Amone*, al quale Giuseppe si palesa e parla del padre, raccontandogli il sogno che Giacobbe fece, di malaugurio pel figlio giovinetto, mentr'egli ne fece un'altro a sè favorevole. Il pastore gli si offre d'accompagnarlo sulla via diritta. — Nelle scene seguenti siamo presso i fratelli di Giuseppe. *Rubeno* (I, 3ª) sa che i fratelli, invidiosi di Giuseppe, tramano in danno di quest'ultimo, e vorrebbe vederlo per avvisarlo. *Giosia*, suo compagno, lo consiglia a tentar di placare i fratelli. Questi sopraggiungono (I, 4ª), minacciando contro Giuseppe: uno di essi così parla per accendere gli animi:

Questi è quel buon Giosetto
Tanto dal padre amato, al padre caro,
Che non soffre dal fianco
Dilungarselo unquanco;
Ch'alla paterna mensa
Sempre di lauti e dilicati cibi
Ottien l'ottima parte,
Che sotto i dolci alberghi
In giochi, in vezzi, in canti,
In grembo all'ozio e su le molli piume
Mena festosi i dì, liete le notti.
Noi, vil turba e negletta,
Anime disprezzate,

Non già di figli in guisa,
Ma ben di servi mercenari e schiavi,
Dalle nostre magioni
E dal paterno affetto esiliati,
Siam di menar costretti
Questa rustica vita alla campagna;
E, se la fame accolta
Dal lungo faticare
Bramiam di ristorare,
Con l'opra in mano e col sudore al volto
Rozzo cibo prendiamo,
Poco da quel diverso
Ch'a' giumenti porgiamo,
E, se le stanche membra
Allo spirar del dì chieggon riposo,
A noi letto è la terra, e tetto il Cielo.

E prosegue con questo discorso, che perde della sua bella efficacia per soverchia lunghezza. Alcuni propongono di partirsene, ma li dissuade *Simeone*. Rubeno cerca frenar l'ira di essi; ed essi, fingendosi placati da lui, vengono a giuochi pastorali, che chiudono l'atto.

Nell'atto II (sc. 1ª), Giuseppe, di nuovo smarrito, ha a stento evitato il pericolo di alcune belve: prima un serpente, poi una leonza e da ultimo un'orsa, che lottò con la leonza. Il fanciullo invoca l'Angelo custode, e questo gli appare (I, 2ª) sotto vesti pastorali, « degli eletti di Dio corrier volante », e dice a Giuseppe chi egli è, e che già l'ha salvato dalle belve e lo proteggerà ancora e sempre, in ogni evenienza, perchè questa è la volontà divina. Giuseppe gli enumera i pericoli corsi, e l'Angelo l'esorta a sperare in Dio; quindi lo accompagna dai fratelli. — L'Invidia (II, 3ª) si lamenta che l'Ira non abbia ottenuto buoni risultati, ma questa dice che col tempo si vedranno gli effetti dell'opera sua. Intanto giunge presso i fratelli di Giuseppe un *Messaggero* (II, 4ª), che Giacobbe, sempre più pentito d'aver lasciato partire il figlio prediletto, ha mandato per ricondurlo alla casa paterna. E viene Rubeno (II, 5ª), contento perchè crede placati i fratelli. Veduto il messo, gli chiede che notizie reca; quegli domanda di Giuseppe, e, poichè Rubeno non ne sa nulla, tremano ambedue sulla sua sorte. Ad un *pastorello*, che sopraggiunge, chiedono informazioni, ed esso dice di aver visto per caso un fanciullo inseguito da una leonza presso una grotta. Rubeno e il messo piangono come morto Giuseppe, e partono per trovarne i resti. Invece

Giuseppe, salvato dall'Angelo, giunge incolume all'accampamento dei fratelli (II, 6ª) e in un altro lungo monologo ricorda con lieta ammirazione l'incontro con l'Angelo dalle sembianze umane, e il suo distacco da lui. Ode belare agnelli, vede i fratelli e sussulta dapprima di gioja, per esser giunto. Ma poi osserva che son turbati nell'aspetto e che mormorano fra loro, onde, mentr'essi s'avvicinano, egli, non veduto, si nasconde dietro un albero per ascoltarne i discorsi. I fratelli (sono nove in questa 7ª scena) sanno che Giuseppe è arrivato sano e salvo, e credono venga a spiarli, e si dicono decisi ad impedirlo con ogni mezzo. Per il che l'ingenuo fanciullo, al riparo dell'albero, si lamenta:

Oimè, ch'è ciò ch'io sento?
Di me dunque si parla
Così spietatamente
Dai fratelli sdegnati,
Al mio mal congiurati?
Per me s'accoglie in lor tanta fierezza?
Contro di me si cangia
Il dolce amor fraterno
In un odio d'inferno?

Ma vuol convincerli ch'egli non è venuto per spiarli, e si palesa. Quelli dapprima lo deridono, poi, mentr'egli sta tremebondo, *Levi* suggerisce di ucciderlo, e il modo d'ingannar il padre sulla sua fine. Tra quei violenti s'incrociano così le sentenze, vôlte a scopo fratricida:

— Il troppo dubitar l'opra ritarda.
— E chi più tardo va, va più sicuro.
— Le grandi imprese di prestezza han uopo.
— A grand'imprese ha di mestier gran tempo.
— La pronta occasion fugge col tempo.
— Anzi l'occasion col tempo nasce.
— Mal fa chi nell'oprar va troppo lento.
— Peggio chi va precipitoso all'opra.
— Il subito eseguir toglie ogni intoppo.

E continuano con questo fitto dialogo di motti male spesi. Deliberano alla fine di uccidere Giuseppe. Il poverino, rimasto solo, atterrito, sviene; e intanto giunge Rubeno (II, 8ª), che l'ha cercato invano, e lo vede e lo chiama:

Son cotesti i saluti,
Che per parte ne dài del caro padre?
Coteste le novelle,
Che di lui porti a noi?

S'avvede che non è morto, e lo fa rinvenir con acqua: e gli dice che egli lo ama, quantunque gli altri fratelli l'abbiano in odio, e lo consiglia.

Nella scena 1ª del III atto Rubeno fa l'ultimo tentativo per piegare i fratelli: invoca Dio, invoca la folgore:

O fuoco, e di repente
Su' capi micidial non piomberai
In diluvii di fiamme?
E nell'aerei campi,
Grand'armeria di fulmini tonanti,
Dall'archi delle nubi
Scoccate le mortifere saette...

È un fuoco di metafore secentesche. Ai fratelli fa balenare il pensiero del rimorso, che proveranno dopo la colpa:

La coscienza istessa
Con mordace querela
Al tribunal della ragion l'accusa,
Anzi essa fatta insieme accusatrice,
Giudice e giustiziera,
La ridice, la danna e la tormenta.

Qualcuno dei fratelli si piega alle parole di Rubeno, non tutti. E Rubeno alla fine è costretto a pregarli di uccidere Giuseppe senza spargerne il sangue, anzi (strano ufficio in lui) consiglia egli medesimo di gittarlo in una cisterna asciutta, dove sarà « prima sepolto il miserel che morto ». Sicchè son tutti d'accordo quando Giuseppe (III, 2ª) viene a salutarli, e, accolto con ingiuriose parole, li supplica di risparmiarlo.

A questo punto s'interrompe il nostro codice: il rimanente del *Gioseffo* doveva seguire il racconto biblico e portare l'azione in Egitto, come ci è dimostrato dal prologo. Chè certamente la tragedia dovette esser compiuta dall'autore, e per una ragione, che ci sfugge, il trascrittore non ne finì la copia, per la quale gli era sufficiente la parte del codice rimasta in bianco.

* * *

Il *Gioseffo*, dai brani riferiti, tutt'altro che spregevoli, tolto qualche difetto di quelli del secolo, ci appare molto meglio composto ad unità di svolgimento, che non l'*Isacco*, nel quale la parte dedicata

allo sfarzo scenico e fantastico soffoca, per così dire, i germi del dramma, che pur vi sono. Rispetto alla poesia, il *Gioseffo* e l'*Isacco* hanno evidente parentela; sebbene forse nel *Gioseffo* si abbia maggior vigore drammatico che nell'*Isacco*. Del resto e in questi e negli altri componimenti drammatici del Rospigliosi, il quale pel teatro ebbe una vera passione duratagli anche nel pontificato, che fu detto « un pontificato allegro », i difetti del Seicento sono, per quanto era conciliabile coi gusti universali, abbastanza temperati.

Anche l'argomento del *Gioseffo* ebbe frequenti adattamenti drammatici nella nostra letteratura: tra quelli ricordati dall'Allacci (1) due rappresentazioni appartengono al 500, e tre al 700: un oratorio cantato nella cappella imperiale a Vienna nel 1736, di G. B. Neri bolognese, il *Giuseppe* di A. Zeno (1722) e il *Giuseppe riconosciuto* del Metastasio (1733).

Altri quattro componimenti sono del 600: una rappresentazione (*Giuseppe figliuolo di Giacob*) d'incerto (Viterbo, 1606), il *Giuseppe venduto* (1639) e il *Giuseppe riconosciuto* (1644) di Ortensio Scammacca, del quale vedemmo già un *S. Alessio*, e degli intermezzi (*Gioseffo*) del cav. Francesco Pona (Verona, 1650).

Di un altro *Giuseppe*, che è forse da identificare col nostro, diremo or ora (2).

VIII.

I drammi sconosciuti del Rospigliosi — poichè del *S. Alessio* e della *S. Teodora* sappiamo — furono essi rappresentati? Non ne abbiamo alcuna testimonianza esplicita. Ma per indizi si può giungere alla certezza che anche questi due drammi religiosi appartengono a quel rifiorimento dell'opera musicale in Roma, dovuto alla magnificenza

(1) *Drammaturgia*, col. 407 sg. e 418.

(2) Di un oratorio d'ignoto, intitolato *Giuseppe*, conservano alcune parti i codd. Vaticani Barber. 4194 e 4195 (v. E. Celani nella *Rivista musicale ital.*, XII, p. 135). Per una cantata *Giuseppe in Egitto*, che è nel Vat. Barber. 4296, cfr. Celani, ivi, p. 148. — A Bologna, per continuare a giovarmi del volume del Ricci, nel 700 si rappresentarono tre oratòri col titolo *Giuseppe riconosciuto* (del Metastasio?): uno con musica di Lorenzo Gibelli nel 1765 (Ricci, p. 486), l'altro con musica di G. B. Gaiani nel 1774 (Ricci, p. 493), il terzo con musica dell'Anfossi nel 1789 (Ricci, p. 511).

dei Barberini. Nell'*Isacco* molte parti, quelle adatte alla musica, sono segnate a margine del nostro codice con una lettera *M*, che certamente deve significare *musica* o *musicato*; inoltre le didascalie ci avvertono che parecchie parti furono *cantate*, a non tener conto dei cori e dei balli: si ricordi che questi drammi di grande ampiezza univano la recitazione al canto. Per quel che riguarda il *Gioseffo*, manca ogni avvertimento nel codice; ma una parte del prologo era certamente musicata (v'era un balletto finale); e i giuochi pastorali che chiudono il primo atto forse andavano accompagnati dalla musica. Si consideri poi che nel codice torinese mancano tre atti quasi intieri (1), e in essi probabilmente vi saranno state delle parti dovute alla musica.

Strano è certamente che delle due tragedie, opera di un poeta famosissimo a' suoi tempi, come Clemente IX, non ci sia rimasta qualche testimonianza che ci assicuri della loro paternità, la quale per ora ci è attestata soltanto dal codice torinese, e c'informi della loro fortuna teatrale. È vero che per la storia dei teatri di Roma nel 600 molto ancora è da fare, pur dopo gli studî dell'Ademollo, benemeritissimo ricercatore senza dubbio, ma non sempre compiuto e acuto nell'indagare. Gli studî recenti hanno accresciuto non poco, anche rispetto a Clemente IX, le sue ricerche. Io credo che uno spoglio diligente delle fonti più ovvie, darebbe in questo campo risultati notevoli. E due esempî che addurrò serviranno anche a compiere la notizia dei due drammi ignoti del Rospigliosi. Una informazione relativa ad un *Isacco* rappresentato a Roma nel 1656 per le grandi feste fatte in onore di Cristina di Svezia, c'è nell'Ademollo, che la trasse dalla relazione di quelle feste fatta dal co. Galeazzo Gualdo Priorato. Questi narra (2): « Il Collegio Germanico incontrò anche « egli volentieri le opportunità di applaudire co' suoi ossequî alle « glorie di questa gran Principessa nel fargli rappresentare, come « fece, un'opera musicale nomata il *Sacrificio d'Isacco*; il conte« nuto era in sostanza, che il Dio delle vittorie, Re supremo, e prima

(1) Cinque atti dovevano senza dubbio comporre l'azione del *Gioseffo*, che al principio del 3° atto non ci mostra ancora la vendita del figlio di Giacobbe; e si ricordi che una parte del dramma doveva riguardare le avventure di Giuseppe in Egitto.

(2) Riferisco dall'ADEMOLLO, *I teatri di Roma*, p. 76.

« fonte di ogni potenza, ama sopra tutte le vittime la razionale, e « sopra tutti gli sacrifizii l'incruento dell'obbedienza, in cui si svi- « scera un cuor contrito, si cattiva un intelletto fedele, e si soggetta « una pia volontà a' cenni del suo Signore. Per intermedio vi fu ine- « stato l'animoso e ben aventurato fatto di *Giuditta*, e il tutto al- « ludeva alle glorie della Regina, per la rinuncia fatta al Regno, e « per la professione della Fede cattolica. La composizione delle parole « uscì dalla penna d'un Padre della Compagnia di Gesù, e la musica « dal valore del famoso Signor Carissimi (*Jacopo*, 1604-1674), già « maestro di Cappella di quella Chiesa dell'Apollinare ». Questo *Isacco* non è adunque quello del Rospigliosi, perchè il Gualdo fa esplicito ricordo degli autori di esso; nè l'*Isacco* del codice torinese avrebbe comportato per la sua lunghezza gl'intermezzi di un'altra complessa azione drammatica, come dovett'essere la *Giuditta*, di che parla il Gualdo. — Avrà forse relazione col dramma del Rospigliosi il *Sacrifizio d'Isac* di Girolamo Bartolommei, pubblicato nel 1656 a Firenze, già ricordato prima? Nulla ci autorizza ad affermarlo, per quanto di quest'ultimo ci sia ignoto il poeta, e del Bartolommei sappiamo che stette a Roma e vi fece cantare delle cose sue (1).

Credo invece non improbabile che il *Gioseffo* del Rospigliosi sia una cosa sola col *Giuseppe*, di cui fa menzione il Fétis (2) nella notizia biografica del maestro Luigi Rossi, nato a Napoli sulla fine del 500 e vissuto lungamente a Roma. Il Fétis dice che nella Magliabechiana si trova « une scène extraite de l'Oratorio intitulé: *Giu- « seppe figlio di Giacobbe, opera spirituale, fatta in musica da Aloigi « de Rossi, Napolitano, in Roma* ». Non se ne conosce il poeta, e il Fétis ignorava l'anno della rappresentazione di quest'opera. Ma la data è stata scoperta dal Goldschmidt, che, a proposito del *Giuseppe* di Luigi Rossi, senza mostrar di conoscere l'informazione del Fétis, scrive: « Er scrieb 1640 eine *Opera spirituale, Giuseppe figlio di « Giacobbe*, deren Verlust wir beklagen » (3). Io credo probabile

---

(1) SOLERTI, *Gli albori*, I, 134 n.

(2) FÉTIS, *Biographie universelle des Musiciens*, 2e édit., Paris, 1870, VII, p. 316.

(3) GOLDSCHMIDT, p. 79, n. 1.

che il *Giuseppe* musicato dal Rossi fosse appunto quello composto dal Rospigliosi; e non senza importanza, a sostegno della mia ipotesi, mi sembra il fatto accertato, che Luigi Rossi musicò anche un'altra opera del poeta pistojese, il *Palazzo incantato* (1), di cui s'ignorava la data, 1642, oggi determinata dal Goldschmidt (2).

***

E venga ultima la domanda, che ha importanza capitale, perchè con la risposta ad essa si concluda questo articolo. L'*Isacco* e il *Gioseffo* sono essi davvero di Giulio Rospigliosi? In siffatte questioni la pluralità dei codici è senza dubbio di grande importanza; ma ad essa può sostituirsi validamente l'autorità di un sol codice. A me il codice torinese sembra importantissimo e degno di grande autorità, per il fatto che è uno dei pochi che ci conservano il *S. Alessio,* sicchè deve emanare, più o meno direttamente, dall'autore. E gli accresce attendibilità il fatto che contiene anche l'altro dramma del Rospigliosi, la *S. Teodora*, e che è tutto scritto d'una mano, e offre correzioni, le quali significano una conferma della paternità dei drammi. E ammesso che l'*Isacco* e il *Gioseffo* siano del Rospigliosi, se ne può stabilire la data approssimativa, anche indipendentemente da quel che abbiamo prima supposto sulla identità del *Gioseffo* con l'opera spirituale musicata da Luigi Rossi nel 1640. Infatti l'attività drammatica del poeta pistojese ha due periodi: quello in cui attinge preferibilmente dai soggetti sacri, e quello, in che si giova della materia drammatica spagnuola e romanzesca, pur con intento morale e religioso: il primo periodo si chiude col 1640, il secondo appartiene agli anni successivi. Se il *Gioseffo* è il dramma posto in musica dal Rossi nel 1640, l'*Isacco* sarà probabilmente anteriore a questa data.

ABD-EL-KADER SALZA.

(1) SOLERTI, *Gli albori*, I, 131 sg. e GASPARI-TORCHI, *Op. cit.*, III, 333.
(2) GOLDSCHMIDT, p. 78. n. 2.

Agostino Steffani.

Scrivere di Steffani mi parve finora fatica affatto sprecata, perchè egli è sì completamente dimenticato, che il suo nome al lettore italiano non dice più nulla e non ha neppure il valore di certi altri, che s'incontrano nella storia della musica e che si replicano almeno per tradizione, come, p. e., Alessandro Stradella, il quale dai non dotti si ricorda per un'aria che non fu neppur scritta da lui. Anch'io fino a pochi anni fa ne sapevo di Steffani quanto gli altri. Ma il caso mi mise un giorno in mano una piccola raccolta manoscritta di duetti, e da quel tempo divenni un caldissimo ammiratore del nostro maestro. Le mie ricerche posteriori mi procurarono la conoscenza di alcune altre sue opere, che mi eccitarono ad occuparmi ancor più di lui. Così arrivai ad avere una quantità di notizie biografiche che io andai raccogliendo da molte opere, notizie non assolutamente nuove ma senza dubbio pressochè ignote ai lettori italiani. Non esistendo però di Steffani che opere manoscritte ed anche queste per la maggior parte nelle biblioteche estere, io rinunziai a pubblicare i seguenti cenni, perchè essi a nulla avrebbero giovato. Ma oggi che l'ultimo volume dei ***Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern*** contiene una scelta di opere di Agostino Steffani (16 duetti, 3 scherzi per soprano ed istrumenti e 2 motetti a tre voci) (1), questo motivo non val più.

---

(1) *Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern*, Zweite Folge. Sechster Jahrgang. — Band II: *Ausgewählte Werke von Agostino Steffani.* — I. Theil: *Herausgegeben von Alfred Einstein und Adolf Sandberger. — Ausarbeitung des Basso continuo von Franz Bennat.* Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Precede queste opere un accuratissimo studio bibliografico, mentre le no-

Agostino Steffani nacque ai 25 luglio 1654 a Castelfranco Veneto e fu battezzato il 26 dello stesso mese nella Chiesa di S[a] Maria e San Liberale, alla quale ancor oggi accorrono gli artisti d'ogni paese per ammirare lo stupendo quadro di Giorgione. Questa data, che non concorda con quella riportata nella maggior parte delle opere di storia musicale, risulta come sicura dall'atto di battesimo che trascrivo in nota (1). Mancano quasi affatto ulteriori notizie sulla famiglia Stievani o Steffani, oriunda di Padova, che s'estinse con Ventura Stievani, fratello di Agostino, già segretario del Duca di Baviera, morto nel 1693 a Padova, prima soldato e poi distinto giureconsulto. La madre era del casato dei Gherardini di Castelfranco. Parimenti non si hanno notizie esatte sulla prima gioventù di Agostino Steffani fino alla sua venuta a Monaco.

Ei sembra però sicuro che egli venisse ancor fanciullo a Venezia dove fu assunto per la sua bella voce in uno dei Conservatori e cantasse come corista in S. Marco (2). Fu lì che il conte Tattenbach di Monaco lo sentì e che innamorato della stupenda voce del ragazzo lo prese seco (1667). A Monaco poi ebbe occasione di farsi

---

tizie biografiche ed uno schizzo della storia del duetto da camera vengono promessi per il secondo volume che si pubblicherà in seguito.

Io non dubito che per la competenza del Dr. Einstein questi ci darà uno studio ben più completo ed efficace delle mie notizie, ma a me tardava di rendere attenti gli studiosi ad un musicista che io non esito a mettere fra i migliori dei secoli scorsi e che unisce, ad un'ispirazione veramente geniale e sempre varia, una sapienza profondissima.

(1) L'atto, che ebbi dalla cortesia del rev. arciprete della Chiesa di Santa Maria e Liberale di Castelfranco, D. Luigi Camavitto, e che è contenuto nel Vol. VIII dei libri dei battezzati di quella parrocchia, suona:

" Addì 26 luglio 1654, Agostino. figlio del Sor. Camilo de Stievani et della Sa. Paolina sua consorte, è stato battezzato da me Pre. Iseppo Bresolato Capelano, comp. al fonte m. Gherardo Gherardini. et alli esorcismi el Sor. Domenigo Rubini; naque li 25 do ".

È dunque pure falsa la data della nascita nei registri di morte del duomo di Francoforte (1653).

(2) Francesco Caffi nella sua *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di S. Marco in Venezia*, Venezia (1854-55), vol. II, pag. 31, annovera fra i cantori della cappella anche Agostino Steffani, senza però addurre documenti.

sentire dal principe elettore, che decise di sopportare le spese della sua educazione (1).

I progressi del giovane Agostino devono essere stati grandi e pronti, giacchè egli era ormai nel luglio 1668, dunque a 14 anni, musico di camera e di Corte. Il Duca lo affidò al direttore della Cappella, I. K. Kerl, affinchè egli imparasse a « batter l'organo » (2).

Il soggiorno presso Kerl durò fino al 1° ottobre 1671, giacchè da questo giorno vengono liquidati al camerlengo di Corte Agostino Segler 156 fior. annui per vitto ed alloggio del nostro Steffani. Oltre a ciò si pagò a quest'ultimo un salario di fior. 300 annui, non comprese le prestazioni *in natura*, mutate, con decreto dei 15 gennaio 1672, in altri 300 fior. annui. Un rapporto di Segler ci apprende poi che Steffani, per ordine superiore, si recò nell'ottobre del 1673 a Roma onde perfezionarsi nella musica e sembra che vi si ammalasse, giacchè con decreto dei 15 settembre 1674 gli vengono concesse 50 corone *extra* per pagare i debiti incontrati durante la sua malattia. Questo soggiorno in Italia deve aver durato almeno fino all'estate del 1674, perchè in quel tempo gli furono spediti in tre rate fior. 665,11 c. a Venezia (3).

Fino a pochi anni fa non si sapeva chi fosse stato il maestro di Steffani durante il suo soggiorno a Roma. Ma ciò è ora messo in chiaro. Nelle lettere conservate all'archivio di Monaco, scritte da Roma al principe di Baviera circa le trattative iniziate con Ercole Bernabei per averlo come direttore a Monaco, si fa menzione di Steffani, che deve aver servito da intermediario (10.3.1674 e 23.3.1674). Che poi Bernabei fosse il maestro di Steffani a Roma, risulta da una lettera del Legato dei 14.4.1674. Egli scrive che Bernabei,

---

(1) Con decreto dei 25 luglio 1668 vengono liquidati al conte Tattenbach 150 fiorini " perchè mantenne presso di sè il musicista italiano Agostino Steffani ".

(2) Il decreto dei 9 luglio 1668 destina la somma di fiorini 432 annui a Kerl, onde istruisca lo Steffani nella musica e provvegga al suo mantenimento.

I conti di Corte contengono, al nome Steffani per l'anno 1669, la spesa di fiorini 903,12 c., e per il 1670 fiorini 997.

(3) RUTHART FR. M., *Geschichte der Oper am Hofe zu München*, I Theil. Freising, 1865.

ignaro della lingua tedesca, aveva bisogno di un interprete per il viaggio e che egli desiderava che Steffani venisse con lui. « Questi vorrebbe ben volentieri accompagnare il suo *maestro* e servirgli da interprete in Germania ». Il viaggio fu iniziato alli 8 maggio 1674 (1).

Baini (2) scrive che Steffani fu scolaro di Bernabei a Monaco, e Chrysander (3) afferma che Steffani studiò alla scuola di Bernabei col figlio di quest'ultimo. Probabilmente gli studi cominciati a Roma furono continuati a Monaco. I frutti di questi non tardarono a mostrarsi, giacchè oramai nel 1674 Steffani pubblica la sua opera: ***Psalmodia vespertina volans 8 plenis vocibus concinenda ab Augustino Steffani in lucem edita aetatis suae anno XIX. Monachii, 1674.***

Senza dubbio fu questa la prima opera che egli pubblicò, ciò che, oltre alla circostanza che di anteriori non esiste notizia, lo indica anche il fatto che l'autore con una certa perdonabile boria fa menzione nel titolo della sua età giovanile (4).

Eppure questa raccolta di brevi salmi del Vespro ad otto voci in stile fugato non mostra punto le incertezze che si sogliono trovare nelle prime opere, e se non s'incontra in essa ancora la genialità dell'autore dei posteriori Duetti da camera, bisogna ammirarvi la correttezza dello stile, la chiarezza e la sapienza nella combinazione delle voci (5).

Contemporaneamente alle discipline musicali, Steffani accudiva ad altri studi teologici e filosofici e fu certo a Monaco che si decise di scegliere la vita ecclesiastica e che fu consecrato sacerdote (1680) (6).

(1) Schiedemayr, *Zur bayrischen Musikgeschichte des 17 Jahrhundertes, Musik*, Heft 5, Dezember 1901.

(2) Baini, *Memorie*, vol II, pag. 59.

(3) Chrysander, *Händel*, vol. I, pag. 313.

(4) Steffani si fa o di proposito o per sbaglio più giovane di un anno. Steffani fa pure nella dedica menzione del suo maestro, mettendo così la questione fuori di dubbio:

Gloria tanti laboris sapientiae est solum magistri et fortitudo Herculis, *cuius stilum imitari non ex parte sed totum glorior.*

(5) Gio. Batta Martini ne riporta un brano: *Sicut erat in principio*, nel vol. II, pag. 311 del suo *Saggio fondamentale pratico di Contrappunto*, Bologna, 1773.

(6) Ciò avvenne senza dubbio prima del 1680, giacchè con un decreto del 3 novembre vengono elargite al reverendo sacerdote, musico di Corte e di camera ed organista Agostino Steffani, fiorini 1200.

La sua nomina ad organista di Corte era ormai seguita al primo marzo 1675, dunque quando Steffani non aveva ancora compito il ventunesimo anno. Neisser (1) osserva che Steffani deve esser stato assai beneviso al Duca, giacchè egli gli scrive in una sua supplica senza alcun complimento o reticenza: « Io infrascritto ho bisogno di un vestito di panno olandese, di un cappello per uso giornaliero, una spada, un pajo di calze di seta, quattro corpetti, sei collarini e sei berrettini da notte ».

Sembra che Steffani fosse di nuovo nel 1675 in Italia, giacchè al 20 settembre gli si concede una sovvenzione di 100 fior. per viaggio. Ai 15.1.1681 viene aumentato il suo salario fino a fior. 1000, e lo si nomina Abate di Lepsing, una borgata nella Svevia bavarese, vicina a Nördlingen, dove Steffani senza dubbio mai residette.

Le opere che Steffani scrisse durante il suo soggiorno a Monaco andarono in gran parte perdute, come quelle di Bernabei ed altri. Ci restano solo una Raccolta di Sonate da camera e la *Psalmodia* (2).

***

È probabile che furono motivi accidentali che spinsero Steffani al teatro. Il reggente Massimiliano Emanuele ed il suo tutore Massimiliano Filippo mantennero le tradizioni della Casa di Baviera, amante di feste, rappresentazioni teatrali sfarzose e di altri divertimenti e nessuna corte d'Europa, eccetto quella di Vienna, si distinse più di quella di Baviera nell'attirare a sè una quantità di artisti e colmarli di favori ed onorificenze. Steffani entrò nell'agone teatrale (1681) coll'opera *Marco Aurelio,* scritta su libretto di V. Terzago,

(1) Servio Tullio, *Eine Oper aus dem Jahre 1685 von Agostino Steffani. Inauguraldissertation von* Arthur Neisser. A. Röder, Leipzig, 1902 (fuori commercio).

(2) Sonate da Camera a 2 violini, alto e continuo: *Sacer Janus Quadrifrons tribus vocibus vel duabus qualibet praetermissa modulandus.* Monachii, 1685, in folio. — Fétis (vol. VIII, art. Steffani) fa menzione di un'opera: *Duetti da camera a soprano e contralto con il basso continuo,* Munich, 1683. Io non trovo menzionata in nessun'opera questa raccolta e non è improbabile che Fétis si sbagli. — Cusins W. G., in *Grove Dictionary of Music,* vol. III, pagina 693, fa menzione di alcune opere da chiesa, scritte prima del 1674, conservate nel manoscritto originale al Fitz-Williamsmuseum a Cambridge.

che stava già dal 1677 ai servizi della corte prima come poeta poi come segretario intimo. Dal libretto dell'opera apprendiamo che Steffani in quel tempo era ormai « Direttore di musica di camera ». Nell'azione più che infelice e senza ombra d'intreccio si introduce il mago Merlino ed in una scena la principessa Faustina accompagna al clavicembalo un'arietta, cantata dall'amico Tertulliano.

La seconda opera fu *Solone*, pure su libretto di Terzago (1685), con balletto interpolato. *Solone* fa una misera figura ridicola e l'autore se ne scusa, dicendo che « siamo in tempo di Carnevale ».

In questo stesso anno Steffani scrisse la musica di un prologo da eseguirsi ad un torneo figurato. Anche questo componimento fu poetato da Terzago ed è poverissima cosa (1).

Pochi mesi dopo (gennaio 1686) si eseguì a Monaco, con lusso inaudito per quei tempi, l'opera *Servio Tullio*, di Ventura Terzago, musica di Steffani, per festeggiare le nozze di Massimiliano Emanuele. Il libretto, accompagnato da stupende incisioni di M. Wening, consta d'un prologo d'occasione e dell'opera in tre atti. La voluminosa partitura (4 volumi) è conservata alla biblioteca di Vienna. Nel 1687 troviamo di nuovo (18.1) Steffani con un'altra opera di Luigi Orlandi: *Alarico il Balta, cioè l'audace re dei Gothi.* I cantanti erano stati scelti da Terzago in Italia, che per spese di viaggio mette in conto fior. 1594. L'ultima opera, che Steffani scrisse per Monaco, fu *Niobe, regina di Thebe,* libretto di Orlandi (gennaio 1688) (2).

Il decreto, con cui si accettano le dimissioni, è datato dai 14 maggio 1688. Con questo gli vien accordato per grazia il salario per tre ulteriori anni, onde pagare i suoi debiti e si destina che il resto gli venga spedito a Venezia. I motivi che decisero Steffani ad abbandonare la Corte di Baviera dopo 21 anni, dove egli era in grande stima e fu colmato d'onori e ricompense, sono ignoti. Forse furono

(1) *Audacia e rispetto, prerogative d'amore, disputate in Campo di Marte* Torneo celebrato tra i carnevaleschi divertimenti della sua Elettorale corte del Seren. Massimiliano Emanuele ecc. nell'anno 1685 (Monaco).

La musica di queste due opere è andata perduta.

Con un decreto dei 27 giugno 1685 vengono concessi 750 fiorini in ricompensa delle due ultime opere e perchè Steffani possa intraprendere una cura di bagni in Italia.

(2) Partitura a Vienna e Schwerin.

i debiti che lo decisero a cercare altre terre, forse il fatto, che il figlio di Ercole Bernabei († 1687), Giovanni Antonio, era designato per il posto di Direttore, probabilmente ambito anche dal nostro. Chrysander, suppone che Steffani abbia già nel 1685 avviato trattative col duca Ernesto Augusto di Hannover per il posto di Direttore della cappella di Corte di quella città nell'occasione dell'opera *Servio Tullio*, alla quale assistette il Duca (1). Ciò è possibile ma non probabile, se si pensa che Steffani rimase altri quattro anni a Monaco e vi compose e fece eseguire altre due opere. Più probabile è invece, che Steffani abbia ottenuto quel posto nel 1688, quando si recò a Venezia, dove gli dovevano venir spediti i denari e dove il Duca di Hannover soleva ogni anno soggiornare per qualche tempo.

Queste supposizioni sono però ora da modificarsi, dopochè il Dr. Doebner pubblicò (2) alcune lettere della regina Sofia Carlotta di Prussia e della Principessa elettorale di Hannover. Da una lettera di quest'ultima all'abate Ballati dell'ottobre 1685 risulta che Steffani aveva servito da mediatore per il matrimonio progettato fra la principessa Sofia e il Duca Massimiliano Emanuele, matrimonio che del resto non si fece. Fu questa forse la prima volta che Steffani servì da diplomatico, la carriera che lo distolse poi dalla musica. Un'altra lettera ci dà ragione del cambiamento di soggiorno di Steffani. (19.1.1688): « *Sig. Steffani n'est pas content où il est, il viendra servir Mr. le Duc. C'est encor un secret, car il n'a pas prie congé de son maistre* ».

Comunque ciò sia, il nome Steffani compare la prima volta nei conti della Corte d'Hannover dell'anno 1689 (3). Il duca Ernesto Augusto, eccellente soldato e buon reggente, era straordinariamente

---

(1) Chrysander (*Händel*, I, 316) anzi dice che nell'archivio d'Hannover c'è la prova che Steffani venne ad Hannover nel 1685. Probabilmente l'autore fu male informato, perchè un simile documento, almeno oggi, non esiste in quell'archivio. E neppure è vero che il duca di Hannover avesse assistito alla prima esecuzione di *Servio Tullio*, giacchè egli era allora a Venezia.

(2) *Publicationen aus den Königl. preussischen Staats-archiven*, 79 Band. Leipzig, 1905.

(3) Kapellmeister Steffani 22 talleri 14 groschen per carta delle sue opere. Il suo salario annuo era di 1200 talleri, non comprese le diete ed altre sportule.

amante delle feste e del lusso, come del resto quasi tutti i regnanti di Germania di quei tempi. In queste sue passioni lo assecondava anche sua moglie, la duchessa Sofia, una donna di grande intelligenza e coltura, amica di Leibnitz, che a quanto pare già prima aveva iniziate pratiche a Monaco per decidere Steffani a venir ad Hannover. La predilezione del reggente per il teatro lo condusse più volte a Venezia, specialmente durante il carnevale. Egli aveva preso in affitto il Palazzo Foscarini sul Canal Grande e più palchi in diversi teatri. La sua casa era frequentata dalla nobiltà e dagli artisti e non di rado vi si giocava per grosse somme. Fra le persone del suo seguito eranvi due italiani: il violinista Farinelli, zio del celebre cantore Carlo Broschi, detto Farinelli, ed il poeta di Corte Ortensio Mauro (1).

Furono i due nobili veneziani Girolamo Molino ed il conte Lucio della Torre, che in quegli anni frequentavano il palazzo del Duca e che avevano reso simili servizi anche al duca di Baviera Giovanni Giorgio, che persuasero Steffani di andare ad Hannover. Le continue assenze di Ernesto Augusto dalla residenza e le altrettanto continue domande di vistose somme avevano cagionato generale malcontento e fu per evitare le une e le altre, che si pensò di costruire in Hannover un nuovo e spazioso teatro di opera, onde allettare il Duca a rimanere in patria. Architetto del teatro e pittore dello stesso sembra essere stato l'italiano Tommaso Giusti.

La storia dell'opera settecentista in Hannover puossi dire cominciare e finire con Steffani, giacchè ben poca importanza hanno le rappresentazioni date prima della sua venuta e dopo che egli si ritirò dal suo ufficio. Il nuovo teatro, ammirato come il più splendido di Germania, venne aperto nel dicembre 1689 coll'opera *Henrico il Leone,* libretto di Mauro, musica di Steffani. Per gli uditori che non comprendevano l'italiano, fu pubblicato col libretto (Hannoverae, anno 1689) un piccolo estratto dell'opera in lingua tedesca, in cui

---

(1) Forse parente o fratello di Gasparo e Domenico Mauro di Venezia, architetti alla Corte di Baviera e distinti pittori di scene. Ortensio, presa la tonsura, divenne segretario segreto della duchessa Sofia, poeta di Corte di Hannover e teneva la corrispondenza in lingua italiana.

fra altro si dice « che è ben meglio divertire il cuore con musica, commedia ed opera, che fare una visita ed un olocausto pernicioso a Bacco e Venere ». La musica fu certo composta da Steffani in Hannover ed in brevissimo tempo, come allora si soleva, giacchè si sa ehe fu la duchessa Sofia che diede il soggetto dell'azione. L'opera ebbe grande successo e venne poi eseguita con testo tedesco ad Amburgo (1696), Brunswick (1697) ed Augusta (1698) (1).

Allo stesso anno appartiene un'altra opera, *Là lotta di Hercule con Acheloo, divertimento drammatico per il teatro di Hannover nella estate del 1689* (2).

Fischer (3) mette all'anno 1689 un'altra opera di Steffani e Mauro, *Alcides,* che, senza dubbio, è sempre la stessa che Chrisander cita anche sotto il titolo *Il Vittorioso Alcide* (1694) (4).

Seguono a pochi intervalli: *La superbia d'Alessandro* (1690), data pure in tedesco ad Amburgo (1695) e a Brunswick (1699), a Stoccarda (1699) e *Orlando generoso* (1691), Amburgo (1698); *Le rivali concordi o Atalanta* (1692), Amburgo (1698), Stoccarda (1699); *La libertà contenta* (Alcibiade) (1693); *Il trionfo del fato e le glorie d'Enea* (1695); *Arminio* (1707), Düsseldorf; *Enea o amor vien dal destino* (1709); *Tassilone* (1709), Düsseldorf (5).

Io confesso di non conoscere che una piccolissima parte di queste opere e che perciò non mi è possibile di darne un giudizio. Cusins, che ebbe occasione di studiare quasi tutte le partiture, ne parla con qualche ampiezza, e Neisser (l. c.) scrisse un accurato e sapiente studio sull'opera *Servio Tullio.*

Steffani non fu punto innovatore nell'opera. Egli continua la tra-

(1) La regia Biblioteca di Berlino e Schwerin possiede una raccolta di *sessantaquattro* arie tolte dall'opera col basso continuo. La partitura è a Londra, al Buckingham Palace.

(2) Conservataci in due copie, pure alla Biblioteca regia di Berlino e nella raccolta Thibaut di Heidelberg, ora a Monaco.

(3) *Opern und Concerte in Hannover.* Hannover, 1899.

(4) Di queste esiste la partitura a Monaco e Berlino e raccolta di Arie a Dresda, Londra e Schwerin.

(5) Neisser (C. c.) ci dà una tabella delle opere di Steffani con esatte indicazioni sulle Biblioteche dove esistono le partiture e manoscritti, poeti del libretto, luogo dell'esecuzione, ecc.

dizione, ormai fissata da Cavalli e Ces[illegible]l resto quasi tutti i regnanti contemporanei di talento che, forse, per u[illegible] passioni lo assecondava della melodia, sempre facile, scorrevole ed es[illegible]pa di grande intelli- sono, come quelle degli altri, una filza di arie (50-70) [illegible] piccoli recitativi ed ariosi. Il ritmo è piuttosto monotono, ma sempre accuratissima l'armonia e stupenda la disposizione delle parti. L'aria ha la forma tradizionale, molte volte però quella di canzone a strofe che si replicano. La verità drammatica è, nel complesso dell'opera, trascurata e mancano forti contrasti, non però nelle singole arie, che sono assai espressive e dove la musica traduce assai bene il testo. Una certa differenza nell'istrumentazione, del resto semplicissima, parmi trovare da quella dei suoi coetanei, e questa è forse motivata dal predominio di suonatori francesi nell'orchestra di Hannover. Steffani stesso era stato cantante ed a ciò è d'attribuire la sua grande arte nello scrivere per la voce umana. Un paragone non inutile si potrebbe fare fra le opere di Steffani e le prime del suo successore Händel. In quelle di Händel c'è più nerbo e forza, più varietà di ritmo, ma certo minore scorrevolezza di melodia, minor sapienza nel trattare le voci, minor euritmia. I libretti delle opere di Steffani sono veri pasticci ed accozzamenti di scene inverosimili, scritti per accontentare il gusto del Duca, della Corte, che s'era proposta di superare in spettacoli quanto era mai stato prima. Basta leggere l'uno o l'altro di questi libretti per farsene un'idea. I personaggi non sono veri uomini, che pensano o parlano come noi, ma fantocci che cantano cose insulse (1). Ogni momento l'azione è interrotta da qualche colpo di scena ed è a credere che, o i nostri antenati erano molto superiori a noi nelle scene, decorazioni, mac-

---

(1) Mi si conceda trascrivere un brano di poesia di Ortensio Mauro, tolto da una lettera a Steffani:

> P. *Cosa fanno i due sposi?*
> R. *Sono sempre amorosi.*
> P. *E non si stancan mai d'accarezzzarsi?*
> R. *Sempre vorrìan baciarsi.*
> P. *Ma quanto durerà?*
> R. *Padre Santo non si sa.*

Ammettiamo che sia un improvviso, ma quale!! E Mauro era poeta di Corte!

chine, ecc., o che piuttosto facevano lavorare l'immaginazione e si esagerava nelle descrizioni, giacchè, p. e., nell'*Orlando generoso* ed *Enrico Leone* le trasformazioni, le volate per l'aria sono ben più strabilianti di quelle dei *Nibelungi* (1).

Si racconta di Steffani che egli era un direttore severissimo. Farinelli incordava il suo violino e poi faceva accordare gli altri strumenti uno alla volta e pretendeva che poi non si toccassero più. Ai cantanti non era mai permesso di cambiare d'una nota le loro parti. Essi erano, al tempo di Steffani, tutti italiani (Ruggero, Granara, Landini, Nicolini, ecc.). Nel coro cantavano di spesso nobili e paggi di Corte. Alla testa dell'orchestra stava Farinelli con 700 talleri di salario. Il gambista Giuseppe Pignetta aveva un salario di 300 talleri (2).

Il successo che ebbero le opere di Steffani ad Hannover fu grandissimo. Le cronache del tempo ne parlano colle espressioni più entusiastiche in quello stile ampolloso e vuoto, tutto proprio di quell'epoca. Ma che fu vero successo lo prova il fatto che le opere si tradussero in tedesco e vennero eseguite in altre città, cosa rara in quei tempi, dove ogni teatro di Corte importante aveva il suo compositore, che suppliva quasi da solo al repertorio.

Ma non è certo per le opere teatrali che Steffani meriterebbe di esser ancor ricordato, nè è per questo che il suo nome si cita con somma lode nella storia musicale. Dove Steffani fu veramente grande si è nei suoi numerosissimi duetti da camera per due voci e basso continuo. Io traduco quanto ne dice Chrysander nella sua biografia di Händel (vol. I, pag. 327 e seg.), perchè io non saprei certo parlarne meglio o al pari, e perchè il libro di Chrysander, esaurito da anni, è divenuto quasi raro (3).

---

(1) Descrizioni dettagliate si trovano in Chrysander, *Händel*; Sittard, *Geschichte der Württenbergischen Musik und Theater am Hofe*. 1889, vol. I, pag. 272 e seg.; Fischer, l. c.

(2) Fischer, l. c.

(3) Chrysander fu il primo che si occupò con amore di Steffani e che s'era proposto di pubblicare le sue opere, ma la morte lo colse prima che egli avesse preparato i materiali dell'edizione.

« I duetti che portano il sigillo dell'arte più perfetta non si possono lodare abbastanza e periranno quando finirà la musica stessa. Essi hanno una tal varietà, una vita sì fresca e rigogliosa, quale è propria soltanto delle vere opere d'arte create dal genio e non dall'imitazione di altri maestri. La forma è larga, i motivi ampî, alle volte elevatissimi. L'invenzione più felice si accoppia alla sapienza teoretica ed il frutto ne furono questi canti d'amore che descrivono tutto l'àmbito dei sentimenti umani. Data una sfera sì ristretta, c'era il pericolo di esaurirsi, di cadere nel manierato e lezioso, di finire in una falsa sentimentalità. Ma il gentile artista sa schivare tutti questi scogli senza fatica; il suo periodare non è mai gioco di forme e la sua lingua appassionata non ha nulla d'artificioso. Chi vuol godere dell'aspetto della vera salute musicale in piccole forme deve ricercare questi duetti. Egli trova la nota per ogni situazione, anzi io credo che egli era capace di dir tutto quello che colla forma a due voci si può esprimere e che egli lo ha anche detto. In ciò egli tiene lo stesso posto che Haydn nel quartetto e, come noi, ascoltando i suoi quartetti, non pensiamo agli *a solo* ed alle grandi sinfonie, così ci dimentichiamo sentendo i duetti di Steffani, che vi sono anche canti ad una, tre, quattro e più voci ».

È pure interessante sentire il giudizio che ne dà il noto musicista, cantante, critico, Matthesson nel suo *Perfetto Direttore d'orchestra* e nell'*Essenza dello scibile musicale*:

« Questi duetti italiani domandano maggior arte e ponderazione che un intiero coro ad otto e più voci. Essi abbisognano di continui fugati ed imitazioni con legature, modulazioni ed abili risoluzioni, senza che l'armonia ne soffra. Steffani era in ciò insuperabile. Io stesso cantai in teatro cori di lui, scritti in questa maniera, che erano degni della chiesa. Il duetto è esso pure un'aria, ma di tutt'altra specie dell'*a solo*, perchè esso pretende, oltre una melodia gradita, pure un complesso di stile fugato e concertato ed un'armonia accurata. Il duetto o l'aria a due si compone secondo la maniera italiana o la francese. Le *airs à deux* francesi prediligono il contrappunto, cioè una voce canta le parole contemporaneamente dell'altra e una differisce soltanto di rado dall'altra. Simile specie di duetti fa bell'effetto specialmente in chiesa. Essi sono facili a capirsi ed ispirano devozione. Ai duetti italiani invece mancano spesse volte,

per il loro stile fugato ed artificioso, ques ɜ qualità di chiarezza e devozione, ma hanno bisogno d'un vero ingegno e sono, per orecchi musicali ben educati, un vero godimento se sono cantati da artisti provetti. Il suddetto Steffani si è distinto in questo genere sopra tutti gli altri e merita d'esser fin d'oggi preso a modello, giacchè queste cose non s'inventano facilmente ».

Una accurata e felice caratteristica ci dà pure Amintore Galli nella sua *Estetica della musica* (1).

« Allato alla cantata, o, a meglio dire, nel tempo che questa andava perdendo il suo tipo caratteristico e stava per compiere la sua fase classica, prosperò invece la musica da camera vocale madrigalesca moderna, inaugurata da Agostino Steffani coi suoi duetti da camera. Non è più il madrigale polifono di Palestrina, del Lassus, del Marenzio, del Principe di Venosa, nel quale era precipuo pregio la elaborazione contrappuntistica. L'*afflatus* della monodia espressiva dell'ultimo quarto del secolo XVI aveva bensì potuto animare la parte superiore del madrigale (il *Cantus*), ma questo non aveva menomamente rinunciato allo stile contrappuntistico imitato, sebbene spoglio degli artifici delle *messe e motetti* a canone e fughe. Non è che nel nuovo madrigale manchino le imitazioni, queste invece ne sono, più che ornamento, il principio organico, ma è l'indole della melodia che si allontana in modo assoluto da quello dei temi del vecchio madrigale. Al ritmo piuttosto tardo, grave, con qualcosa di indefinito, che accusa ancora la natura del ritmo oratorio dell'antica musica, succede un ritmo più mosso, più vivo, il ritmo della musica moderna agile, isocrono, in immediata relazione con la psiche umana, coi battiti interni del nostro organismo. I temi melodici variano, nel nuovo madrigale, col variare dei sentimenti delle parole: il dialogo fra le voci è serrato, spesse volte esse si uniscono: l'armonia ben modulata, da cima a fondo con fare spigliato e semplice: nessuna enfasi, nessuna ostentazione dei mezzi tecnici, è la natura che parla col suo candore e con la sua seducente schiettezza. È il carattere *ritmico* e *modulante* che separa essenzialmente l'arte musicale moderna dall'antica ».

---

(1) Torino, Bocca, pag. 462 e seg.

Le poesie dei duetti di Steffani sono dell'amico Mauro, dell'abate Guidi e di qualche altro autore ignoto o quasi; l'eterno argomento è l'amore in tutte le sue fasi. E, cosa strana, questi canti non s'occupano che degli affetti d'una *sola* persona, sicchè, secondo il nostro modo di sentire moderno, le poesie scelte non si adattano punto al genere di composizione del duetto, perchè devono mancare di natural conseguenza i contrasti e l'elemento drammatico. Ma noi non dobbiamo giudicare queste opere con criteri moderni, nè il talento di Steffani era precipuamente drammatico, ma piuttosto lirico.

La forma dominante è il canone unito all'imitazione e al fugato. Una voce enuncia il tema, la seconda lo ripete esattamente o all'unissono od all'ottava. Coll'entrata del secondo tema comincia poi la forma canonica, seguono le imitazioni, le voci si uniscono, si separano, si rincorrono. Altre volte si amplifica la forma del duetto, che diventa quasi una piccola cantata con brani lirici a solo e recitativi. Tutto ciò non era forse nuovo, giacchè Carissimi e Stradella hanno scritto delle opere concepite allo stesso modo, nè mancano esempi simili, specialmente nelle opere di Cesti. Ma Steffani è in ogni riguardo più perfetto e nessuno sa raggiungerlo, specialmente nella forma scherzevole, oppure nell'espressione di sentimenti delicati di una certa melanconia, che arriva qualche volta al sentimentale e patetico (1).

I duetti di Steffani ebbero dovunque grande plauso ed erano ricercatissimi. Le lettere della principessa Sofia contengono continue espressioni di ammirazione e ripetute domande per aver nuovi duetti. E che la loro fama durò lungo tempo dopo la morte dell'autore si può anche conchiudere da un passo nelle opere di E. T. Hoffmann, il noto autore delle novelle fantastiche, che in un suo racconto (*die Fermate*) fa cantare a Teresina e Lauretta « quei serî ed ispirati duetti dell'abate Steffani ». Burney (2) osserva pure che i duetti di Steffani si usavano dai grandi cantanti, come Senesino, Strada, ecc., come solfeggi, tanta era la sapienza dell'autore nel trattare la voce umana.

---

(1) Vedi, per es., i duetti *Che volete, Occhi perchè piangete, Chi dirà.*

(2) *History*, III, 536.

Una categoria a parte delle opere di Steffani formano gli scherzi a voce sola con accompagnamento di istrumenti e continuo (ora due flauti o pifferi, ora due violini e due flauti), che presentano più o meno le stesse caratteristiche dei duetti.

Ad eccezione di un paio di duetti pubblicati in raccolte moderne (1), non esiste alcuna edizione stampata dei duetti di Steffani. Pure rarissimi sono i manoscritti originali, mentre sono abbastanza numerose le copie più o meno complete e corrette. La più completa è quella di Londra al Bukingham-Palace. Essa è altresì la più importante, giacchè è probabile che sia la raccolta fatta da Steffani stesso. Pur troppo anche questa non è però completa, perchè mancano cinque volumi ossia trenta duetti, che però esistono almeno in parte in altre raccolte. Sono otto volumi legati in pelle con pochi fregi dorati. Due volumi sono autografi, mentre gli altri sono di diversa mano, probabilmente di Gregorio Piva (2).

I duetti di cui Einstein (l. c.) potè constatare l'autenticità sono 85. Le due voci sono il soprano e contralto o due soprani, rare volte altre voci. Il basso è poche volte numerato. Mentre le copie manoscritte sono piuttosto frequenti all'estero, in Italia non ne esistono che pochissime e tutte affatto incomplete (Bologna, Liceo musicale; Firenze, Istituto musicale; Milano, Conservatorio; Napoli, Conservatorio; Padova, Archivio musicale della Cappella Antoniana (3).

---

(1) Reissmann A., *Geschichte der Musik*. Leipzig. 1864: *Luci belle*. — Adrien de la Frage. *Essaih de Diphtérographie musicale*. Paris, 1864: *Libertà, libertà*.

(2) Gregorio Piva era cantante e copista nel 1691 a Dresda e fu poi segretario e copista di Steffani.

(3) L'illustre Oreste Ravanello mi scrive che egli anni fa possedeva una raccolta manoscritta dei Duetti, che egli regalò al sig. Francesco Cav. Pasini di Brescia, appassionato ed intelligente raccoglitore di autografi. Le mie ricerche fatte alla Biblioteca di S. Marco a Venezia e negli archivi di città furono affatto infruttuose. Il Dott. Emilio Vogel mi scrive che nel 1900 erano in vendita dall'antiquario Harold et Co. di Londra 5 volumi di duetti dell'Abate Steffani e che nel catalogo n. 50 dell'antiquario Liepmansohn di Berlino era annunziato un manoscritto di Steffani: 60 fogli in formato oblungo; riduzione per flauto: *Cantus pr. c., basso cont. Pars I, Arien Italianody* (!) *Stephanii; Pars II, Entreen Rigodoon, Marchen* (!) *Bourreen, Arien, Menuetten.*

***

Mentre Steffani scriveva duetti ed opere teatrali per la Corte di Hannover, egli accudiva ad altri affari del tutto estranei alla sua arte, e furono appunto queste occupazioni che fecero poi di lui un diplomatico e che ammutolì quasi intieramente la sua feconda musa. Leibnitz, il grande filosofo, fu probabilmente quegli che rese attento il Principe di Hannover alle speciali doti di Steffani e che lo iniziò agli affari ed intrighi di Stato. Dotto, gentile di modi, assuefatto già dalla prima gioventù a trattare con persone di alto rango, a seconda dei bisogni serio o scherzevole, di acutissimo ingegno, egli era predestinato alla carriera di uomo di Stato in un'epoca in cui gli affari si dovevano trattare con grande prudenza e perspicacia ed erano quasi sempre questioni di rivalità principesche, mutue concessioni, ambizioni piccine. Trattandosi poi di affari colla Corte di Baviera ed altre Corti cattoliche, era naturale che Steffani, dignitario della Chiesa cattolica, fosse persona benevisa ai Principi cattolici, ai quali, oltre a ciò, era più che favorevolmente noto come artista.

Io non posso dilungarmi su questa parte della vita di Steffani, che nulla ha da fare colla storia dell'arte, ma la rammenterò per sommi capi. Il duca Ernesto Augusto lo mandò già nel 1693 alla Corte di Baviera per trattare della dignità di Principe palatino che egli ambiva. A questo seguirono altri viaggi a Bruxelles, Vienna, ecc., che lo avvicinarono al principe palatino Giovanni Guglielmo, che teneva Corte a Düsseldorf e che lo nominò consigliere intimo palatino nel 1703, poi presidente di reggenza con un grosso salario, vitto per quattro servitori, foraggio per otto cavalli, ecc. Già in quest'anno egli abbandona Hannover e si stabilisce a Düsseldorf. Qui gli affari si complicavano sempre più, se si giudica da una lettera che Steffani scrive ai 4 dicembre 1703 al Principe, e della quale mi sia concesso riportarne un brano, onde giudicare dello stile del nostro:

« Venga dunque, clementissimo, ottimo Principe, venga. Ne ho bisogno per me, perchè vedo chiaro e tocco con mano che la Provvidenza di Dio mi ha condotto qui per darmi occasione di guadagnare il Paradiso: ma che la medesima Provvidenza non vuole che

io lo possa, se non sono fortificato dalla clemenza, dalla bontà, dalla generosa magnanimità di V. A. E. Insomma, clementissimo Signore, mi sia lecito d'usurpare (?), *che tristis est anima mea usque ad mortem.* Se questa vita dura ancora pochi mesi, bisognerà pensare a morire e credere che Dio Benedetto per sua infinita misericordia mi vuol martire della Giustizia et della Verità ».

Steffani arrivò presto a tal potere, che egli rappresentava il Reggente durante le sue frequenti assenze, il quale non voleva essere *seccato* durante i viaggi. Questi per ricompensarlo brigò tanto a Roma, che Steffani fu nominato nel Concistorio dei 13 settembre 1706 a Roma vescovo di Spiga *in partibus infidelium* e fu consacrato a Bamberga ai 2 gennaio 1707 con gran pompa. Il Re di Prussia, Federico I, gli scrive congratulandosi e lo chiama « Reverendo e caro amico » Tre anni dopo, ritornato a Roma, fu nominato vicario apostolico della Germania settentrionale, una carica d'estrema importanza in quei tempi difficili, e grandi furono i servizî che Steffani rese alla Chiesa cattolica. Altri affari lo occupavano pure ed erano questioni intricate di politica fra le minuscole ed infinite Corti di Germania, che si servivano di Steffani quale intermediario e lo colmavano di favori e lodi. Altre volte erano vicende più importanti quelle che lo occuparono, e fra queste, prima la sua azione per ristabilire la pace fra il Papa e l'Imperatore, una faccenda difficilissima, che Steffani condusse a termine con molta maestria. In quest'occasione egli fu per più mesi a Roma ed il suo ritorno fu per lui un piccolo viaggio trionfale. Il Papa lo aveva licenziato con grandi attestazioni di affetto e stima e consegnatogli preziosi regali per sè ed il Principe palatino, fra cui un quadro di Annibale Caracci, reliquiari, ecc.

Dopo diciott'anni di assenza si recò pure a Venezia e scese al palazzo del Duca di Hannover, che era stato messo a sua disposizione. A Düsseldorf poi lo aspettavano il Reggente ed i vescovi renani, che lo festeggiarono.

Questa sua mediazione fra Papa e Re fu senza dubbio l'affare più importante della sua vita diplomatica. Gli anni susseguenti passarono fra le cure del suo ufficio e continui viaggi punto artistici, sicchè negli ultimi anni della sua vita egli considerava la sua carriera d'arte quasi un episodio. Egli aveva già da lungo cessato di occuparsi delle cose musicali della Corte di Hannover ed aveva ceduto

il suo posto ormai nel 1710 al suo grande successore Giorgio Händel, che allora era un giovane di 25 anni. Ma se Steffani aveva dunque côlto onori, questi non avevano potuto procurargli un'esistenza agiata, od almeno togliergli le cure materiali di una vita per necessità dispendiosa. Perciò egli si decise di deporre la carica di vicario e visse un po' qui, un po' là, a Münster, ad Hannover ed altrove e fece lunghi soggiorni in Italia, specialmente a Roma.

Nel 1725 ritorna ad Hannover, sperando di ottenere le prebende di una ricca chiesa di Selz; è costretto a vendere la sua raccolta di oggetti d'arte per pagare un debito di 6000 scudi, e non bastando il ricavato deve rivolgersi al Principe elettore di Magonza per un sussidio o, come egli dice, per « un'elemosina », e finalmente riesce a liberarsi dai debiti anche coll'aiuto del Duca di Hannover. D'allora in poi non ha più che il desiderio di ritornare in patria, che egli non doveva più vedere, giacchè fu côlto da insulto apopletico ai 12 febbraio 1728 di passaggio per Francoforte e vi morì. Fu sepolto il 14 febbraio 1728 nel Duomo di S. Bartolomeo, nella cappella di S. Maddalena. Manca però una lapide, sicchè la sua tomba è sconosciuta (1).

Steffani ha lasciato, circa la sua carriera diplomatica ed ecclesiastica, una quantità di lettere, rapporti, memoriali, che sono conservati nell'Archivio vaticano, e specialmente nell'Archivio cattolico di Stato ad Hannover ed altrove (2).

(1) La notizia nel registro dei morti del Duomo di Francoforte suona: " *Mense Februio 14. Rererendissimus et Illustrissimus Dominicus Dominus Augustius dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopus Spigacensis S. D. N. D. Benedicti D. D. P. P. XIII. Praelatus domesticus et Assistens ad partes Septemtrionales et per Saxoniam Vicarius Apostolicus (natus 25. Juli 1653)* (!) *denatus 12 Februar 1728, (aetat. 74. mens. 7, et 7 diebus) Apoplexia ductus S. Extrema - Unctione prorisus, Sepultus in Sacello S. S. Magdalenae, dicto a dextris ad murum* „.

(2) L'insigne canonico Dr. Woker di Paderborn ha esaminato e studiate queste carte e reso noto il frutto dei suoi studi in più pubblicazioni: *Aus den Papieren des Kurpfälzischen Ministers Agostino Steffani*. Köln, 1835, Bachem. — *Agostino Steffani, Bischof von Spiga*. Köln, 1886. — *Der Tondichter Ag. Steffani*. " Mainzer Katholik „, 1887, I, 3 hefte, pag. 212 e seg. — *Geschichte der Katholischen-Kirche und Gemeinde in Hannover und Celle*. Paderborn, 1889, Schöningh. — 4 articoli nel " Katholik Seelsorger „, 1899, fascicoli 9, 10. 11.

Tutte queste carte però non hanno quasi alcun valore per la storia musicale, perchè non vi si fa parola d'arte e delle composizioni del maestro. Non è però a credersi che egli avesse intieramente abbandonata la composizione e che anche durante la sua carriera diplomatica non si fosse più occupato di musica. L'ultimo duetto, del quale la data della composizione è nota, è del 1712, e fu dunque scritto dal Vicario apostolico (1).

Alcune lettere di Steffani e della regina di Prussia Sofia Carlotta, la cosidetta regina filosofa, che il Dr. Ebert ha trovato per caso pochi mesi fa nell'Archivio di Charlottenburg e che ha pubblicato con note illustrative (2), ci apprendono anzi che Steffani, in mezzo agli affari diplomatici, cercava e trovava consolazione nella musica e si occupava di una revisione dei suoi duetti. Queste lettere sono sì interessanti e dal lato artistico e per giudicare della maniera cordiale ed amichevole colla quale egli trattava con una regina, che io le riporto almeno in parte:

Annovre 6. 7bre 1702.

Madame,

Si j'avois receu la lettre, dont V. M. a eu la Benignité de m'honnorer, un peu plus tost, et un peu moins loin de ces contrées fortunées, j'aurois peut estre eu l'honneur de voir les charmants divertissements de V. M., et le bonnheur de la detromper de l'opinion qu'elle a que je sois revenu de ma passion pour la Musique. Je l'ayme encore, Madame; et quand je ne l'aymerois pour autre chose, je me trouverois obligé de la cherir à cause de la Protection dont V. M. l'honnore, et du lustre qu'elle luy donne. [Je l'ayme encore tant, Madame, que je vous

(1) Porta la nota:
" Questo è l'ultimo che fece nel 1712 essendo Prelato e lo fece ad Harten, feudo dei signori Conti di Nesselrod in Vestfalia, vicino a Vesel ".
Il testo è sempre dello stesso tenore:

Dolce labbro, amabil bocca,
Lega e tocca
Più d'un occhio feritor.
Se l'amor ha gli sguardi per saette,
Vezzi, risi, parolette,
son le reti del mio cor.

(2) *Musik*. 6, Jahrgang Heft, 9 febbraio 1907.

advoue franchement que ce n'est pas sans un tres-sensible chagrin, que je voy touttes les bagatelles qui ont fait 30 ans mes occupations plus serieuses; de les voir dis-je si delabrées qu'il n'y a plus de piece qui tienne à l'autre; et de les sçavoir dispersées avec une si cruelle dissipation, que si j'ay dans mes vieux jours quelque reste de Vie à donner à une tranquille oisiveté, je ne puis esperer de me divertir avec ma Musique sans en mendier les pieces de porte en porte hors d'esperance mesme de les mettre ensemble, comme je les avois mises avec tant de peine, et de plaisir. C'est pour me faire voir, qu'il n'y a par mesme dans les choses les moins importantes, d'amy fidele à trouver dans le Monde; et que ce n'est pas seulement dans les grandes Affaires qu'on peut trouver de quoy moraliser tout son sol. Si M^e^ de Kielmannseck avoit eu ma Musique entre les mains depuis mon absence, peut estre (je dis peut estre:) en seroit elle plus entiere. Mais elle me l'a demandé trop tard. C'est là la cause, que V. M. n'y a pas trouvé des Madrigaux. Il y en avoit pourtant: Il n'y en a plus: et non plus que bien d'autres pieces, que je prisois beaucoup; moy, qui puis dire sans vouloir faire le Modeste, qui ne prise rien de ce qui sort de ma tres-petite cervelle. Voy-là Madame un article bien bilieux: Il faut en sortir pour passer à quelque autre chose qui ennuye moins V. M.].

Madame

De V. M.

Tres-humble, tres-Obeissant et tres-Sousmis Serviteur

A. STEFFANI, Abbé de Lepsing.

Hannovre 9. de Nov^bre^ 1702.

Madame,

Les cuisans chagrins que me donnent les Affaires du Monde; l'Affliction que j'endure à voir tant de gens, pour qui j'ay une veneration si particuliere, vouloir se perdre; le temps que j'ay miserablement perdu à tacher de detourner des resolutions si Tragiques; la douleur que je souffre en reflechissant que l'on pouvoit dissiper tres-aisement des Orages si funestes si on avoit voulu en regarder les nuages du mesme costé que je les regardois. Tout ce-la, dis-je, Madame, et un Million d'autres choses pareilles m'on jetté dans un serieux, qui ressemble parfaitement bien à une hypocondrie demesurée. Semblable à des certains Maris, qui cherchent soigneusement ce qu'ils ne voudroient pas trouver, je brule d'envie de sçavoir des nouvelles, et suis au desespoir de les apprendre. Dans cette extremité qui me fait mener une Vie, qui m'est veritablement à charge: je me suis jetté à corps perdu dans la Musique. Je bouge, fort peut de ma Chambre; et n'y suis que pres du Clavecimb. J'y lis

j'y escris, j'y reve; si je reçoy des lettres, ou que j'y doive faire responce, je fay tout ce-la si pres de mon Clavecimb, que je n'ay qu'un pas à faire pour y retourner. Enfin peut s'en faut que je ne fasse de mon Clavecimb ma table à manger, comme d'autres en font leur Toilette. Mais qu'y faites Vous? Ce que j'y fay Madame! Je me divertis à bouleverser tous mes Duos, qui ne me plaise plus, et je les fay d'une maniere, qui me donne beaucoup de plaisir. Et ce plaisir est de deux sortes: Je passe quelques heures du jour sans avoir la Faintaisie remplie d'Idées funestes: et je joue une piece à ceux qui ont mes vieux duos, qui croiront avoir quelque chose, et dans le fond, n'auront chose au Monde. V. M[te] ne veut pas estre de ce nombre là: au moins je m'en flate. Comme elle peut absolument disposer de tout, elle peut bien penser, qu'il n'y a rien de reservé pour elle. Mais je ne sçaurois donner à mon nouvel Ouvrage la forme que je luy destine, à moins, que V. M. n'aye la Benignité de m'assister, en faisant en sorte que le S[r] Attilio me renvoye la Musique, que M[r] de Kielmansek luy a laissée; et particulierement le livre n° 8. des Duos qui est encore entre ses mains, et les trois que j'ay eu l'honneur d'envoyer a V. M. de Bruxelles, et que je n'ay pas: mais le plus promptement qu'il est possible; Car voy-cy un heure du Berger qui est extremement sujette à passer Viste. Je ne demande cette grace là, Madame, que comme un emprunt, dont je payeray des tres-gros Interets: et je l'espere avec la mesme confience que m'a tousiours donné la Clemence dont V. M. a daigné regarder le tres-profond respect avec lequel je suis

Madame

De V. M.

Tres-humble, tres-Obeissant et tres-Soumis Serviteur

A. Steffani, Abbé de Lepsing.

à Berlin, le 21 de novembre [1702].

Toutes les choses étrangères qui arrivent à présent aux personnes estimables, toutes les vicissitudes de ce siècle, l'égarement où sont ceux qui ont tant de mérite ne me font plus tant de peine et je m'en sens consolée, puisque cela vous fait reprendre la musique à la main. Jettez-vous y à corps perdu, je vous prie. C'est une amie fidèle qui ne vous abandonnera pas, qui ne vous trompera pas, qui n'est pas traîtresse et qui vous n'a jamais été cruelle, car vous en avez tiré tous les charmes et les ravissements des cieux, au lieu que les amis sont tièdes ou fourbes et les maîtresses ingrates. Vous direz, Monsieur, voilà des conseils bien intéressés, mais que faire. Je ne m'en défends point et vous enverrai la liste de tous les duettis que j'ai et vous choisirez lesquels vous voulez

et je les enverrai ou apporterai moi-même. Je vous assure que je n'ai plus d'originaux de Madame Kilmansec que la raccolta e affetti e l'opéra d'Orlando et je vous assure que rien n'a été perdu ici, puisque j'ai tout fait copier et que personne n'a eu les choses entre les mains que moi et Atilio. Le grand Bononcini est encore ici, affligé de la mort de sa maîtresse. Cela est cause que je n'ai point eu de musique depuis huit jours. Plaignez m'en, la regina a une grosse joue et le petit garçon est enrhumé. Cependant je ne perds pas mon temps et vous dirai que je veux prendre la lune avec les dents, car j'apprends le contre-punto. Si j'en viens à bout, vous verrez comme je composerai. Je prétends le faire d'une telle manière à vous rendre jaloux. C'est tout dire et je ferai des duetti qui auront la tendresse et le naturel des vôtres. En attendant croyez-moi, Monsieur, toujours toute affectionnée à vous servir

Sophie Charlotte.

Hannovre 26. de Novbre 1702.

Madame,

Les graces, que Votre Majesté a daigné me faire le 21e de ce mois on eu tant de pouvoir sur mon esprit, qu'elles ont reveillé sa Muse, qui estoit assoupie depuis quelques jours. A peine ay-je lû la lettre, dont V. M. a voulu m'honnorer, qu'un Duetto est tombé de la plume en moins de rien. Voy-là des Miracles, qui ne sont que du ressort de l'envie demesurée qu'on a d'executer les ordres de V. M., et de suivre ses conseils. Ils sont interessez: Eh! Je m'en flatte, Madame: s'ils ne l'estoient pas je ne les suivrois peut estre point: ou pour le moins si je les suivois, ce ne seroit que par un mouvement d'obeissance respectueuse, ce qui ne fait pas tousiours le plaisir le plus sensible des mortels. Aprez bien de recherches, et bien de peines, j'ay ramassé tous les Originaux de mes Duetti. Si bien qu'il ne me manque que deux des trois, que j'ay eu l'honneur d'envoyer à V. M. de Bruxelles. Je serois fort embarrassé si je devois dire les quels ce sont, car je ne me souviens pas d'un seul mot: mais je sçay bien que de ces trois là je n'ay que Placidissime Catene, si V. M. veut avoir la Benignité d'ordonner qu'on m'envoie les deux autres au plus viste, elle me fera une grandissime grace, car à moins que de les voir, je ne puis pas me determiner dans quelle Place je dois les mettre, si c'est dans ceux qui restent comme ils sont, ou parmy ceux que je m'en va desavouer d'une maniere tout à fait particuliere. Au reste, Madame, je souhaitte que toutte la Musique de V. M. guerisse au plus-tost de ses fluxions et de ses afflictions: je le souhaitte pour V. M. à fin qu'elle soit servie: et je le souhaitte pour ceux qui ont l'honnour de la servir, car je croy que la plus grande maladie, et

la plus grande affliction soit celle de se voir en estat de ne pas la pouvoir servir. Mais aussi je souhaitte fort que V. M. ne vienne pas à bout de son Contrapunto, et n'apprenne jamais à Composer. Voy-là un souhait bien impertinent. J'en tombe d'accord; je le connois; mais je ne sçaurois m'empecher de le faire. Je suis jaloux par avance de cette nouvelle entreprise. Et j'en ay une tres-forte raison. La diray-je? C'est que V. M. ne peut rien faire qui ne soit dans la derniere perfection. Si elle entreprend de faire des Duetti, Adieu les miens. V. M. aura raison de ne les plus rechercher, et par là le pauvre Abbé sera tout fait oublié. Et V. M. veut que je souhaitte qu'elle apprenne à Composer? Jamais de ma Vie; quoyque toutte ma Vie je doive, et veuille me souvenir, que je suis avec tout le plus profond respect

Madame

De Votre Majesté

Tres-humble, tres-Obeissant et tres-Sousmis Serviteur

A. STEFFANI, Abbé de Lepsing.

Una delle sue ultime opere fu lo *Stabat Mater*, che si conserva manoscritto a Londra. Il principe Giorgio di Hannover era divenuto (1714) Re d'Inghilterra ed è probabile che questi, memore di Steffani e delle sue opere, le abbia rese note a Londra. *L'Academy of antient Music*, fondata nel 1710 da Cristoforo Pepusch, che contava fra i suoi membri i musicisti più celebri del tempo, lo nominò prima a suo membro onorario e poi, nel 1724, a suo presidente, e fu forse allora che egli spedì lo *Stabat Mater* (1).

Chrysander fu il primo (2) che rese attento il pubblico musicale a questa composizione, che egli esamina con grande diligenza e che dichiara in molti riguardi ben superiore al celebre *Stabat Mater* di Astorga. Questo è forse più individuale, più appassionato, mentre quello di Steffani è più profondo, mistico e più grande nella concezione.

(1) FORKEL (*Musikalischer Almanac*, 1784) riporta una lettera dell'Accademia a Lotti in cui si dice: *Huic ut annumerarentur Societati, petiisse non dedignati sunt primi ordinis viri, Musicae studio dediti, praxeosque periti, inter quos meminisse iuvavit Abbatem Steffani, Spigae Episcopum, qui, dum nomen suum nostris tabulis inscribi rogavit, Praeses unanimi consensu omnium est electus.*

(2) HAENDEL, I, 350.

Kretschmar (1) lo dice un capo d'opera sia per l'uso di forme nuove, il perfetto connubio degli *a soli* e *coro*, sia per la grandiosa linea melodica e l'espressione pregnante. Esso consta di dodici pezzi ed è scritto per sei voci e sei istrumenti ad arco (due violini, tre viole, violoncello ed organo). Chrysander trovò pure a Londra altre composizioni di Steffani, che questi probabilmente mandò assieme allo *Stabat Mater* e precisamente un *Madrigale* a tre voci (soprano, alto, tenore) *Al rigor*, un altro a cinque voci *Gettan i re*, un'opera stupenda, che si eseguiva spesso all'Accademia, un motetto a cinque voci ed organo: *Qui diligit Maria.*

Prima di chiudere questo schizzo farò menzione di un'operetta di Steffani di carattere polemico musicale. Essa è intitolata: *Quanta certezza habbia da suoi Principi la Musica et in quale pregio fosse perciò presso gli Antichi — Amsterdam, MDCXCX. Risposta di D. A. Steffani, Abbate di Lepsing, Protonotario della S. Sede Apostolica ad una lettera del sig. March. A. G. In difesa d'una proposizione in un'assemblea. Hannovera. Sett. 1694* (2)

Quest'opera ebbe ai suoi tempi una certa fama e viene citata più volte da Matthesson ed altri autori. Noi però ci inganneremmo ben molto, se credessimo di trovare in questa lettera pensieri nuovi e profondi d'estetica musicale o simili cose, ed io non so davvero condividere l'opinione di Chrysander ed altri che ne scrissero, non trovandovi che una scolasticissima e pedante pertrattazione dell'oggetto, infarcita di una quantità di confronti impossibili ed idee da astrologo medioevale (3).

---

(1) *Führer durch den Concertsaal.* II Abtheilung, pag. 263.

(2) Io non potei avere questo libretto nell'originale ma soltanto in una traduzione tedesca, stampata nel 1760 a Mühlhausen, che viceversa è soltanto un'edizione riveduta e corredata di note di quella di Andrea Werkmaister, stampata nel 1700 a Quedlinburg e Ascherleben.

(3) Eccone il sunto: La musica ha la potenza di commuoverci, migliorarci. Donde questa forza? Dall'armonia; l'armonia non esiste senza intervalli e gli intervalli senza toni. Parliamo dunque del tono e dell'intervallo. Teorie di Aristotele, ecc. Consonanze e dissonanze. — La musica è una scienza. — Effetti della musica sulle passioni che si trovano nei *calidi, frigidi, humidi et sicci* con *praedominium* di una o l'altra. Corrispondenza delle passioni colle diverse armonie ed effetti diversi di queste a seconda delle

Cercando fra le lettere di Händel e gli scritti pubblicati su di lui al suo tempo e dopo, è possibile avere qualche notizia sugli ultimi anni della vita di Steffani. Händel venne la prima volta nel 1710 ad Hannover. Steffani accolse il giovane maestro con grande affabilità e cortesia e lo presentò alla principessa Sofia ed a Corte, gli diede consigli utilissimi e lo protesse finchè dovette per i suoi affari, allontanarsi da Hannover. Händel lo prese ad amare e ne parlava sempre colla più grande stima ed ammirazione, confessando che Steffani fu quegli dei contemporanei che cercò imitare nelle sue opere. Händel si trovò con lui più tardi anche a Roma, dove duravano ancora i lunedì musicali del cardinal Ottoboni, quantunque Corelli e Scarlatti fossero già morti e le radunanze avessero perduto il fasto di una volta. E fu qui che Steffani, ormai vecchio e malandato in salute, cantò alcuni suoi duetti entusiasmando i suoi uditori per la sua arte, ad onta della debolezza della voce ormai stanca.

Steffani fu di statura mezzana. Gerber (1) rammenta un suo ritratto, pubblicato assieme a quello di altri musicisti, nel *Parnaso* di Scotti. Uomo per natura serio, sapeva però essere in società scherzevole e faceto. La sua modestia e gentilezza erano proverbiali, nè

---

passioni. Proporzioni fra queste e quelle. Esempi tolti dalla storia e dai poeti. Imenia Tebano curò colla musica di flauti il male di reni. Spiegazione di una cura musicale contro il veleno delle Tarantole: " Cosa si deve giudicare altro, che il veleno della piccola bestia che aveva morso una parte del corpo, si sparse per forza dell'armonia in tutto il corpo, da cui sia in causa del sudore od insensibile traspirazione, si svaporò ".

Anche nell'atto della generazione umana si mostrano proporzioni che assumono la forma delle consonanze musicali: Confronti fra lo sviluppo del feto coi numeri del *diapente, diatesseron*, ecc. Maschi e femmine si formano nella proporzione del *Diatesseron* e *Diapason*. Il numero sei — Rapporti e confronti colle consonanze — Il corpo umano.

Grande stima della musica presso gli antichi. — Citazioni. Il monaco carmelitano Silverio propugna la tesi, che in cielo si trovano pifferi, arpe ed organi. Motivi e spiegazioni. Chiusa:

" Piaccia a Dio che qualche bello spirito si muova a compassione di veder questa bella scienza calcare a gran passi la strada dell'oblio ".

(1) *Neues Lexikon der Tonkunst*, Leipzig, 1812. Il fascicolo del febbraio 1907 del periodico *Musik* (Berlino, Loeffler) contiene un ritratto di Steffani in ornato vescovile. Il ritratto è del 1816.

mai seppe cosa fosse invidia (1). Quantunque egli sia vissuto quasi sempre in Germania, rimase italiano di sentire e non apprese neppur perfettamente la lingua tedesca.

Ed ora che le sue migliori opere sono accessibili a tutti, sarebbe un debito d'onore degli italiani di studiare questi soavissimi fiori della lirica musicale del Seicento (2).

ALFREDO UNTERSTEINER.

---

(1) Le opere spedite da Steffani a Londra non sono firmate dall'autore, ma dal suo segretario e copista Gregorio Piva. Steffani vescovo di Spiga non voleva probabilmente figurare come musicista.

(2) Sarebbe desiderabile che si facesse un'edizione popolare almeno dei migliori duetti di Steffani, trascrivendoli in chiavi moderne, affinchè la splendida pubblicazione nei "Denkmäler„ non serva solo ai dotti ed alle Biblioteche.

Marie-Anne Mozart.

I.

Les très nombreuses biographies et dissertations qui ont paru sur Mozart, ne mentionnent généralement qu'en passant le nom de la sœur unique de l'illustre compositeur.

Dans les voyages musicaux extraordinaires qu'ils firent comme enfants prodiges à travers l'Allemagne, la France, l'Angleterre, la Hollande, la Belgique et la Suisse, elle avait partagé cependant tous les enivrements du succès. En outre, elle a été en quelque sorte la première initiatrice, ou, si l'on veut, le choc électrique qui enflamma le génie musical de son frère.

Sans nul conteste, les extraordinaires facultés musicales du futur auteur de *Don Juan*, si précoces et si rapidement épanouies jusqu'à la perfection, contribuèrent beaucoup à éclipser la gloire de la sœur, et à concentrer sur le frère toute l'attention du public musical, en laissant dans l'ombre la personnalité si sympathique de Marie-Anne, qui, elle aussi, fut une artiste de haute valeur.

Comme il n'est jamais trop tard pour bien faire, nous avons pensé qu'il serait peut-être intéressant de consacrer une étude à cette femme distinguée et de remettre en lumière ses qualités remarquables de virtuose.

Marie-Anne Walpurgis Ignatia Mozart est née à Salzbourg le 30 juillet 1751.

Elle avait atteint l'âge de sept ans lorsque son père Léopold Mozart lui fit commencer l'étude du piano. On ne sait pas si cette

étude lui fut imposée par son père dans un but purement éducatif, ou bien si elle-même en manifesta le désir. En ce temps là, l'étude du piano surtout chez les jeunes filles n'était pas aussi générale que de nos jours, et elle était l'apanage des classes privilégiées.

Quoi qu'il en soit, Marie-Anne avait à peine entrepris cette étude qu'il se produisit un événement inattendu.

Wolfgang-Amadé Mozart, le frère (né le 27 janvier 1756), n'avait alors que trois ans.

Les leçons de sa sœur firent une très grande impression sur le bambin, et quand la fillette interrompait ses exercices il se mettait à son tour au piano, cherchant à frapper des tierces avec ses petites mains; lorsqu'il était assez heureux pour obtenir quelques intervalles harmoniques, il en témoignait une grande joie. Déjà il retenait les passages saillants, des morceaux de musique qu'il entendait exécuter. Son père, voyant se manifester chez lui de si précoces capacités, résolut de lui donner également des leçons de piano. Au bout de très peu de temps il fit de remarquables progrès, exécutant nettement et en mesure de petits morceaux; à cinq ans il se mit à composer des petites pièces que son père transcrivait sur un cahier relié, qui a été conservé et qui portait comme suscription en français: « *Pour le Claveccin. Ce livre appartient à Marie-Anne Mozart, 1759* ». Ce recueil se trouve aujourd'hui au ***Mozarteum*** à Salzbourg.

Par ce qui précède, on voit que Mozart reçut par sa sœur cette première étincelle musicale qui, tombant sur une nature si richement douée, ne devait tarder à provoquer les magnifiques résultats que nous connaissons.

Mais, si les progrès de Wolfgang sur le piano furent stupéfiants, ceux de Marie-Anne n'étaient pas moindres, à tel point, que bientôt elle pouvait se mesurer avec les meilleurs maîtres.

On ignore cependant sur quelles bases méthodiques reposèrent les études pianistiques des deux enfants et quelles œuvres ils travaillaient. Malheureusement, il n'est parvenu jusqu'à nous aucun programme des nombreux Concerts que les deux enfants donnèrent par la suite dans leurs péregrinations artistiques. A part les improvisations et lectures à première vue entremêlées de quelques compositions originales qui formèrent la grande attractive des Concerts, et qui, réservées exclusivement à Wolfgang seul, les jeunes artistes devaient nécessaire-

ment à tour de rôle jouer des morceaux tirés du répertoire des compositeurs à la mode de ce temps? La gravure de la musique était encore, pour ainsi dire, surtout en Allemagne, à l'état embryonnaire et fort coûteuse. Par contre, d'habiles copistes de musique florissaient et, c'est de cette façon que la plupart des morceaux se propagèrent chez les amateurs. Il est plus que probable, que le fond du répertoire de nos deux jeunes artistes devait se composer des œuvres de Scarlatti, de Haendel, de Ph. Em. Bach, etc. qui étaient à cette époque les maîtres recherchés et préférés. A l'occasion le père, Léopold Mozart, devait agrémenter les programmes de quelques-unes de ses propres *Sonates* pour piano, qui nous ont été conservées. Enfin, les deux enfant jouèrent aussi probablement à quatre mains, ce qui était alors une nouveauté.

Indépendamment du répertoire, un autre point mérite plus d'examen: est ce vraiment le père seul qui fut le professeur de piano de ses enfants?... Dans ce cas, si l'on juge d'après les résultats brillants, il faut convenir que Léopold Mozart fut un professeur hors ligne. Déjà en 1756, l'année même où naquit Wolfgang, il avait publié, sous le titre d'*Essai d'une École approfondie du violon*, une méthode de violon qui obtint d'emblée un succès retentissant, et qui par la suite eut plusieurs éditions et fut traduite en diverses langues.

Or, non seulement il enseignait à la perfection l'art de jouer du violon, étant lui-même un fort habile violoniste, mais il était évidemment un bon pianiste et pardessus tout un savant harmoniste et contrepointiste.

Il est probable que l'excellent ouvrage de Ph. Em. Bach, *Essai sur la vraie manière de jouer le Clavecin*, qui avait paru à Berlin en 1753, servait de base à l'enseignement des enfants Mozart. Malheureusement, les renseignements positifs à cet égard font également défaut et on en est réduit à des conjectures.

Des biographes de Mozart ont hasardé l'opinion que Léopold Mozart n'avait été en somme qu'un très médiocre musicien et compositeur qui ne possédait pas même l'ombre d'un don naturel pour l'art dont il avait fait l'occupation de sa vie!... A cela on peut répondre que pour composer une *Méthode de violon*, claire et bien ordonnée dans toutes ses parties, comme celle de Léopold Mozart, il

faut être *bon musicien*. En ce qui concerne ses compositions musicales, pour en apprécier la valeur il suffit de citer le passage d'une des lettres que de Vienne, Wolfgang alors à l'apogée de son talent, écrivait à son père (29 mars 1783): « ce que nous aimerions bien aussi à avoir, ce serait quelques-uns de vos meilleurs morceaux d'église, mon bien cher père, car nous aimons à cultiver tous les maîtres possibles, les anciens et les modernes. Je vous prie donc de nous envoyer bientôt quelque chose de vous ».

Rien ne prouve mieux que ceux qui s'érigent en critiques musicaux, ne sont pas des *musiciens professionnels*.

Les mêmes critiques nous dépeignent encore Léopold Mozart comme un homme dépourvu de bon sens pratique, utopiste et ignorant la vie. Nous croyons, que des hommes comme Léopold Mozart sont malheureusement devenus rares ou plutôt ils l'ont toujours été. Certes, il avait fort à faire comme entrepreneur de Concerts, pour maintenir le bon ordre dans les dépenses journalières et veiller également aux milles détails qu'exige l'organisation des Concerts, dont seuls les *artistes professionnels* connaissent les multiples rouages ainsi que les déboires inévitables. A cet égard, on peut affirmer que Léopold Mozart avait assumé une bien lourde tâche. Sans nul doute il suivait en cela la règle des bons maîtres: *mets ton cœur à ton devoir*, et l'enseignait à ses enfants.

Enfin, laissons la parole au baron Grimm, qui résume avec la pittoresque vivacité qui lui est naturelle ses rapports avec Léopold Mozart:

« Le père est non seulement habile musicien, mais homme de sens et d'un bon esprit, et je n'ai jamais vu un homme de sa profession réunir à son talent tant de mérite »...

Evidemment, à la distance que nous sommes de l'époque, il est aujourd'hui facile de critiquer l'excellent homme, mais il faut se demander ce que nous eussions fait à sa place?

II.

Les étonnants progrès que les deux enfants: Marie-Anne et Wolfgang réalisaient chaque jour, soit au point de vue de l'exécution artistique sur le piano, soit dans l'art de l'improvisation, où Wolfgang se dis-

tinguait déjà, décidèrent le père à faire connaître au dehors les deux prodiges que le ciel lui avait confiés. En conséquence, le 12 janvier 1762, toute la famille Mozart fit un voyage à Munich, où résidait l'électeur de Bavière. Parfaitement reçus à la cour de ce prince, les deux enfants furent admis à se produire et excitèrent d'unanimes applaudissements. Malheureusement les détails manquent sur le voyage. La famille passa trois semaines dans la capitale, après quoi elle retourna à Salzbourg. Il est à présumer que le succès pécuniaire et artistique de cette première excursion avait dû être très grand puisque à peine de retour dans leurs pénates, les deux enfants furent journellement exercés sur le piano, a fin de se préparer à pouvoir se présenter dignement devant la cour de Vienne, où leur père comptait les conduire vers l'automne de la même année. Il espérait produire une grande impression sur le public musical viennois.

III.

Toute la famille Mozart se mit donc, le 18 septembre 1762, en route pour la capitale de l'Autriche. Le 13 octobre suivant les Mozart reçurent l'ordre de se présenter à Schoenbrun, pour se produire devant la famille impériale et divers membres de la haute noblesse.

La renommée les avait précédés et toute la cour était dans une curieuse attente, car des récits merveilleux circulaient au sujet des étonnants et précoces talents des enfants Mozart.

L'attente fut surpassée et les deux virtuoses excitèrent un étonnement général; on pouvait à peine en croire ses yeux et ses oreilles, en les entendant se produire avec tant de sûreté dans un âge si tendre. L'impératrice Marie-Thérèse et son époux l'empereur François I[r] en étaient émerveillés, surtout du petit Wolfgang, que l'empereur appellait: « maître sorcier ». Il lui disait entre autre: « ce n'est pas bien difficile de jouer des morceaux avec tous ses doigts, mais le grand art consisterait à ne jouer qu'avec un seul doigt et cela sur un clavier convert ». Wolfgang ne se laissa pas émouvoir par la parole impériale, il se mit à jouer avec un seul doigt d'une manière très nette, puis il se fit couvrir le clavier, et joua comme s'il s'y était exercé depuis longtemps déjà.

Il va sans dire, qu'il n'exécutait ainsi que la partie mélodique; impossible de jouer une tierce avec un doigt sur le piano. Il faut décidément se défier de tous les racontars merveilleux dont l'histoire de Mozart est parsemée et qui sont absolument incompatibles avec le simple bon-sens musical.

Un fait caractéristique mérite d'être mis en lumière: au moment où Wolfgang s'apprêtait à interpréter un nouveau morceau, il demanda à l'empereur de faire venir près de lui le compositeur Wagenseil, qu'il savait être parmi les auditeurs. L'empereur ayant fait droit à cette demande, le jeune virtuose dit à Wagenseil: « je joue un de vos *Concertos*; veuillez me tourner les pages! ». Ainsi fut fait.

Cette fois, nous avons enfin l'indication précise d'une œuvre pour piano d'un compositeur connu.

Remarquons en passant, qu'en faisant jouer par son fils un *Concerto* de Wagenseil, c'était un moyen très habile de la part de Léopold Mozart, de s'assurer d'avance les bonnes grâces et l'intérêt du maître réputé, dont le jugement était d'un grand poids auprès de la famille impériale et de leur entourage.

Après le succès obtenu à la cour impériale, la haute noblesse voulut aussi recevoir chez elle les deux prodiges; les invitations dans les meilleures maisons ne manquaient pas. En plus des honoraires, l'impératrice fit remettre deux habillements complets pour les deux enfants. Celui de Wolfgang était du drap le plus fin, couleur lilas, la veste en moire de la même couleur, habit et veste garnis d'une double bordure en or. On l'avait commandé pour le petit archiduc Maximilien. Le costume de Marie-Anne était fait pour une archiduchesse: c'était du taffetas blanc brodé, avec toute sorte de garnitures.

En dehors des cercles de la cour impériale et de l'aristocratie, les Mozart ne donnèrent point de concerts publics. En 1762 ceux-ci n'étaient pas encore d'un usage général à Vienne. Le *Répertoire des théâtres de la ville de Vienne* (de 1752 à 1757) indique les *Académies musicales* données par l'orchestre du *Hoftheater* comme une institution bien fondée, et mentionne que celles-ci se donnaient au théâtre de la cour les jours où les représentations faisaient relâche. C'était le cas chaque vendredi ainsi que les jours de grandes fêtes religieuses. En outre, pendant le Carême, les représentations

théâtrales étant forcement suspendues, on donnait chaque semaine de 2 à 3 concerts.

Les programmes de ces *Académies* musicales se composaient en majeure partie d'*Oratorios* et de *Cantates*; parfois aussi des Chœurs séparés, Airs et productions instrumentales furent réunies sous la dénomination de: *Académie melangée*, dans lesquelles des chanteurs et des virtuoses se faisaient entendre. Sur ces *Académies* les renseignements plus précis font absolument défaut.

Léopold Mozart ne connaissait d'autre ambition que de pouvoir produire ses enfants devant les princes régnants et la haute aristocratie. En cela il suivait le courant établi par d'autres artistes ambulants qui, ne recherchant que la faveur des grands personnages, mettaient tout en œuvre pour pouvoir se faire entendre devant l'aréopage d'une cour princière, car là seulement ils espéraient trouver profit et honneurs.

Cependant, comme nous verrons plus loin, les Mozart dérogeaient parfois à cette coutume dans les villes où il n'y avait point de prince ni de cour.

Enfin, pour compléter ce récit, nous pouvons dire, qu'aucun journal de Vienne en 1762 ne fait mention des enfants Mozart ni de leur séjour dans cette capitale.

IV.

Dans les premiers jours de l'année 1763, toute la famille reprit le chemin de Salzbourg, enchantée de l'accueil et du succès éclatant qu'elle avait obtenu durant son séjour à Vienne.

De retour à la maison, les études musicales de Marie-Anne et de Wolfgang furent reprises activement en vue du grand voyage que Léopold Mozart avait résolu d'entreprendre pour faire connaître le talent extraordinaire de ses deux enfants, soit en Allemagne, soit à l'étranger.

Ce fut le 9 juin 1763 que toute la famille quitta de nouveau Salzbourg; elle traversa successivement les villes suivantes: Munich, Augsbourg, Stuttgart, Ulm, Ludwigsbourg, Bruchsal, Schwetzingen, Heidelberg, Mannheim, Worms, Mayence, Francfort, Coblenz, Bonn, Brühl, Cologne, Aix-la-Chapelle, Tirlemont, Bruxelles, Mons, etc.

Partout où la chose était faisable, on donnait des concerts, qui excitaient toujours le même enthousiasme.

A Francfort, le succès fut tel que l'unique concert projeté fut repété trois fois de suite. C'est là que Goethe entendit jouer Mozart, sur lequel il s'exprime ainsi: « Pendant le diner, nous avons causé de Mozart. Je l'ai vu quand il n'était qu'un enfant de sept ans. Il voyageait et donnait un concert. J'avais moi-même environ quatorze ans, et je me rappelle encore très-bien le petit bonhomme avec ses cheveux frisés et son épée ».

Il est curieux de constater que dans le domaine des arts, c'est le talent musical qui se manifeste le premier de tous. Mozart à cinq, Beethoven à huit ans, Hummel à neuf ans, étonnaient déjà leur entourage par leur jeu et leurs compositions.

« Le talent musical, dit Goethe, doit naturellement se montrer le premier, parce que la musique est quelque chose de tout à fait inné, d'intime, qui n'a pas besoin de secours extérieurs et d'expérience puisée dans la vie. Mais un phénomène comme Mozart reste toujours une exception inexplicable. Comment la Divinité trouverait-elle l'occasion de faire des miracles si elle ne s'essayait pas parfois dans ces êtres extraordinaires, qui nous étonnent et que nous ne pouvons comprendre? » (1).

Dans cette intéressante conversation rapportée par Eckermann, Goethe passe sous silence Marie-Anne et ne dit rien non plus du programme, ni des morceaux exécutés à la séance à laquelle il avait assisté.

Heureusement cette omission regrettable est en quelque sorte compensée par l'annonce suivante qui parut dans le journal de Francfort, le 30 août 1763:

« L'admiration universelle et inouïe qu'éveille dans les âmes de tous les auditeurs le jeu des enfants du maître de chapelle du Prince-Archevêque de Salzbourg, M. Léopold Mozart, a eu pour conséquence déjà une triple répétition du concert qui ne devait d'abord être donné qu'une seule fois. Et cette admiration universelle, jointe au désir exprimé par plusieurs grands connaisseurs et amateurs de notre ville, est cause qu'aujourd'hui, mardi le 30 août, à 6 h. du

(1) Conversations de Goethe avec Eckermann.

soir, aura lieu dans la salle Scharf, Montagne Notre-Dame, un concert, qui sera cette fois irrévocablement le dernier. Dans ce concert paraîtront la petite fille qui est dans sa 12me année, et le petit garçon, qui est dans sa septième. Non seulement tous deux joueront des Concertos sur le clavecin ou le piano, et la petite fille jouera les morceaux les plus difficiles des plus grands maîtres, mais en outre le petit garçon exécutera un Concerto sur le violon; il accompagnera au piano les Symphonies ; on couvrira d'un drap le clavier du piano, et pardessus le drap l'enfant jouera aussi parfaitement que s'il avait les touches sous les yeux ; il reconnaîtra aussi, sans la moindre erreur, à distance, tous les sons que l'on produira, seuls ou en accords, sur un piano, ou sur tout autre instrument imaginable, y compris des cloches, des verres, des boites à musique, etc. Enfin, il improvisera librement, aussi longtemps qu'on voudra l'entendre et dans tous les tons qu'on lui proposera, même les plus difficiles, non seulement sur le piano, mais encore sur un orgue, afin de montrer qu'il comprend aussi la manière de jouer de l'orgue, qui est tout à fait différente de la manière de jouer du piano ».

Cette annonce nous donne en premier lieu un aperçu sur la composition du programme musical qui dut être invariablement maintenu tel quel dans chaque ville où les enfants étaient appelés à donner des concerts; en second lieu, on remarquera l'absence de la nomenclature des « morceaux les plus difficiles des plus grands maîtres » ainsi que ceux des Symphonies que Wolfgang accompagnait au piano, ce qui suppose un orchestre qui prêtait son concours. Enfin, il convient de constater que Wolfgang était alors déjà dans sa 8me année et qu'il jouait des Concertos sur le violon.

La lettre suivante, que Léopold Mozart adressait de Bruxelles à son ami Hagenauer à Salzbourg, donne des renseignements exacts sur la situation financière de la famille et prouve qu'elle n'avait pas fait, durant leur voyage à travers l'Allemagne, de bien brillantes affaires.

« Bruxelles, 17 octobre 1763.

..... « L'électeur était absent de Bonn, mais nous avons trouvé à Aix-la-Chapelle la princesse Amélie, sœur du roi de Prusse. Cette princesse n'est point riche. Si tous les baisers qu'elle a donnés à mes enfants et surtout à Wolfgang étaient des louis d'or, nous en

serions contents, car nous pourrions au moins satisfaire avec cette monnaie les aubergistes et les voituriers. La princesse nous conseillait d'aller plutôt à Berlin qu'à Paris. Le prince Charles voulait aussi entendre mes enfants, mais je doute que cela s'arrange. Il a d'autres fantaisies, et sa fortune ne lui permet pas trop d'encourager les arts. Ne pouvant ni partir ni donner un Concert public, il faut que j'attende la résolution du prince! Cela augmente mes dépenses, et il me faut au moins 200 florins pour le voyage de Paris. Je ne voudrais pas vendre les cadeaux précieux que mes enfants ont reçus de différents personnages. Ainsi, Wolfgang possède deux épées, l'une de l'archevêque de Malines, l'autre du général Comte Ferrario, des tabatières, étuis, etc. Ma fille a reçu des dentelles, des mantilles et d'autres objets, il y aurait de quoi monter une boutique. A Salzbourg, nous avons déjà une boite remplie de vrais trésors. Pour le moment, c'est l'argent qui nous manque et quoique j'aie l'espoir de faire un bon concert, au point de vue pécuniaire je vous demande de m'envoyer une nouvelle lettre de crédit pour parer aux événements. Si mes enfants ont excité l'admiration des Salzbourgeois jusqu'à présent, que sera-ce à leur retour de Paris! ».

Par une autre lettre de L. Mozart à Hagenauer, nous apprenons que le concert projeté eût lieu à Bruxelles, avec un plein succès artistique et pécuniaire, et que le prince Charles y assistait; le seul journal de cette époque, la *Gazette des Pays-Bas*, ne contient ni annonce, ni programme, ni compte-rendu de cette soirée.

En ce temps là, on ne connaissait pas encore la *réclame* à coups de tam-tam qui, à l'époque actuelle, se développe toujours de plus en plus, et dont certains virtuoses, de connivence avec leurs impresarios, possèdent au plus haut degré le secret.

V.

Le 17 novembre 1763 la famille Mozart arrivait à Paris. Elle fut reçue à l'hôtel de l'ambassade bavaroise par le comte et la comtesse van Eyk.

Il serait fastidieux de revenir sur ce séjour de la famille Mozart à Paris, qui a déjà été si souvent raconté dans ses moindre détails par les biographes de Mozart. En ce qui concerne Marie-Anne, il va

sans dire qu'elle partageait avec son frère tous les succès qu'ils obtinrent dans la Capitale.

Voici 4 clavecinistes parisiens très appréciés alors: *Schobert*, *Eckard*, *Hannauer* et *Le Grand*, qui faisaient présent de toutes leurs *Sonates* gravées, pour Clavecin, aux enfants Mozart. « Ma fille, écrit Léopold Mozart, joue les plus difficiles morceaux que nous possédons maintenant de Schobert, Eckard, etc., parmi lesquels ceux d'Eckard sont les plus difficiles. Elle les exécute avec une incroyable netteté, à tel point, que l'infâme Schobert, qui ne peut cacher sa jalousie, s'est rendu ridicule auprès de M. Eckard qui est un honnête homme, et qu'il est devenu la risée de beaucoup d'autres personnes ».

Il est à supposer que les programmes des divers concerts donnés par les jeunes virtuoses, soit à la cour de Versailles, chez la Marquise de Pompadour, chez la noblesse et en Ville, devaient être, à peu de chose près, toujours les mêmes comme ceux donnés en Allemagne et en Belgique.

Les virtuoses qui courent d'une ville à l'autre font encore ainsi de nos jours.

Pour en revenir à Schobert qui, ainsi que nous lisons sur le titre de ses Sonates, était claveciniste de S. A. S^me^ Monseigneur le Prince de Conti, on a emis l'opinion qu'il avait étudié dans sa jeunesse le *Clavecin bien tempéré*, de J. S. Bach !...

Qu'on nous permette d'examiner d'un peu de plus près cette assertion.

J. S. Bach composa son *Clavecin bien tempéré*, la 1ère partie, contenant 24 Préludes et Fugues, en 1722; la 2ème partie, contenant également 24 Préludes et Fugues, fut achevée en 1744. Or, il convient de considérer que du vivant de Bach, cette œuvre ne fut point publiée.

Malgré nos recherches, nous n'avons rien pu trouver de précis relatif à cette 1ère édition dans aucune des nombreuses biographies de J. S. Bach.

A la fin nous nous sommes adressé à la Maison Breitkopf et Härtel, à Leipzig, éditeurs des œuvres complètes de J. S. Bach, pour obtenir un renseignement positif concernant la toute 1ère édition du *Clavecin bien tempéré*.

Avec un empressement, auquel nous nous plaisons à rendre hommage, MM. Breitkopf et Härtel nous firent parvenir la réponse suivante :

« Leipzig, 13 février 1907.

« *Monsieur*,

« En ce qui concerne la 1ère édition du *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach, nous avons compulsé une quantité d'écrits, malheureusement sans arriver à aucun résultat décisif. Suivant l'Avant-Propos de la XIV année de l'édition de Bach, il semble que la plus ancienne édition, ou du moins l'une des plus anciennes, est celle de Nägeli à Zürich (éditée aux environs de 1800), laquelle concorde aussi avec celles de Lavenu à Londres et de Richault à Paris. Presque en même temps parut aussi une édition chez Simrock à Bonn et Paris, ensuite en 1801 une autre chez Peters » (1).

Dans le *Catalogue thématique* des œuvres de J. S. Bach, publié par Peters en 1882, on lit la mention suivante: « Le *Clavecin bien tempéré* en 3 éditions: 1) édition d'après Forkel (1801); 2) édition Charles Czerni (1837); 3) édition Franz Kroll (1862-63) ».

D'après ce qui précède, on peut conclure que le *Clavecin bien tempéré* ne fut livré à la publicité que 50 ans après la mort de J. S. Bach. Sans doute, avant cette publication, l'œuvre de Bach était connue par des copies en mains de quelques artistes privilégiés ?.....

C'est ainsi qu'on lit dans la Biographie de Beethoven, par Thayer, la notice que Neefe, le professeur de piano de Beethoven, écrivit sur son jeune élève, dans la 1ère année du *Magasin de Musique* de Cramer: « Louis van Beethoven, le fils du Ténorist Beethoven, est un garçon de 11 ans, qui joue du piano avec habilité et énergie. Il lit parfaitement à première vue et pour tout dire en un mot: il joue couramment et presque en entier le *Clavecin bien tempéré* de Sébastien Bach que M. Neefe lui a mis entre les mains. Ceux qui connaissent cette collection de Préludes et Fugues dans tous les tons

---

(1) Dans son *Dictionnaire de Musique*, le Dr. Hugo Riemann dit, que c'est l'éditeur londonien Kollmann qui, le premier, publiait le *Clavecin bien tempéré* en 1799 !...

(une œuvre qu'on pourrait appeler le *non plus ultra*), comprendront ce que cela veut dire ».

De cette communication de Neefe, il convient de retenir trois points : 1) l'âge de Beethoven qui, étant né le 17 décembre 1770, avait alors, en 1782, douze ans ; 2) la phrase : *presque en entier*, ce qui veut dire ou fait supposer que le jeune Beethoven n'a pas joué en entier les 24 Préludes et Fugues du 1er cahier et qu'il est plus que probable que le 2ème cahier lui était inconnu ? 3) en admettant qu'il eût joué une notable partie du *Clavecin bien tempéré*, dont Neefe possédait une copie peut-être incomplète, le vieux maître n'exerça aucune influence sur le développement des idées musicales du futur auteur de la 9ème Symphonie, car les œuvres qu'il composa alors à Bonn, ainsi que celles qu'il écrivit à Vienne de 1792 à 1800, sont toutes, comme idées et comme formes, sous l'influence de Haydn et plus encore de Mozart.

Mais revenons à Schobert. On peut dire, que lui non plus, dans ses Sonates (que nous avons parcourues) ne montra en aucune façon qu'il eût subi d'une manière quelconque l'esprit de Bach ! Comme musicien professionnel nous voyons les choses musicales sous un point de vue plus pratique que MM. les critiques habituels, qui se copient les uns les autres, sans remonter aux sources, nous doutons que Schobert ait jamais eu sous les yeux, sa vie durant, le *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach !...

En tout cas, il est certain que cette œuvre était absolument inconnue chez les Mozart.

Ainsi que nous l'avons déjà dit, Marie-Anne partageait avec son frère la faveur et l'engouement du public parisien. Ils reçurent de nombreux cadeaux. En outre leur portrait fut peint et figura sur le tableau bien connu de Carmontel, popularisé ensuite par le graveur Delafosse. Ce charmant tableau : Wolfgang au centre du groupe, juché sur une chaise devant le clavecin, le père, debout derrière lui, jouant du violon, la sœur Marie-Anne, au second plan, avec un morceau de musique dans les mains, a été reproduit sur l'un des socles du monument de Schwanenthaler, érigé en *1842* en l'honneur de W. A. Mozart, par la ville de Salzbourg.

Enfin, un amateur poète adressait aux enfants Mozart les vers suivants :

Paris, 1764.

Sur les enfants de M. Mozart.

Mortels chéris de Dieu et des Rois
Que l'harmonie a de puissance !
Quand les sons modulés soupirent sous Vos doigts,
Que de finesse et de science !
Pour vous louer on n'a que le silence.
Avec quel sentiment le bois vibre et fremit!
Un corps muet devient sonore et sensible.
A vous, mortels heureux, est-il rien d'impossible!
Tout, jusqu'au tact, en Vous a de l'esprit.

VI.

Le 10 avril 1764 Léopold Mozart s'embarqua à Calais, avec sa famille, pour se rendre à Londres. Ils arrivèrent dans cette ville le 22 du même mois. Déjà le 27 avril les enfants furent invités à se rendre à la cour pour se faire entendre devant le roi Georges III et la reine Sophie-Charlotte, qui s'intéressaient beaucoup à la musique. L'accueil qu'on fit aux Mozart à la cour fut des plus brillant.

Dans plusieurs concert publics, que le prévoyant Léopold Mozart avait organisés, l'affluence des auditeurs fut énorme et le résultat pécuniaire et artistique très grand.

Le 24 juillet 1765 la famille Mozart quitta Londres et débarqua à Calais, d'où elle visita les principales villes de l'Artois et de la Flandre française, puis se rendit en Hollande. Arrivés à la Haye, Wolfgang et sa sœur Marie-Anne furent admis à se faire entendre devant le prince et la princesse d'Orange. Malheureusement peu de jours après Marie-Anne fut atteinte d'une fièvre pernicieuse, dont son frère ne tarda pas à être pris à son tour, maladie qui les mit tous deux aux portes du tombeau.

Les parents, dans l'angoisse, firent dire des messes en l'honneur de tous les saints et saintes du paradis. Enfin, leurs vœux furent exaucés et au bout de quatre mois les enfants, rendus à la santé, purent reprendre leurs occupations journalières.

En quittant la Haye, la famille Mozart se rendit à Amsterdam. Le premier concert donné dans cette ville eut lieu le 29 janvier 1766. L'annonce, qui parut en français dans le journaux locaux, était ainsi conçue :

« Le Sr. Mozart, Maître de Chapelle de Musique du Prince Archevêque de Salzbourg, aura l'honneur de donner, Mercredi le 29 janvier 1766, un grand Concert à la salle du Manège à Amsterdam, dans lequel son fils âgé de 8 ans et 11 mois, et sa fille âgée de 14 ans, exécuteront des *Concerts* sur le Clavecin. Toutes les Ouvertures seront de la composition de ce petit compositeur qui, n'ayant jamais trouvé son égal, à fait l'admiration des Cours de Vienne, Versailles et Londres. Les amateurs pourront à leur gré présenter de la musique ; il exécutera tout à livre ouvert. Le prix pour une personne est de 2 f. ».

Pour le second concert, qu'eut lieu le 26 février suivant, on lisait dans ces mêmes feuilles:

« Ces deux enfants exécuteront non seulement ensemble des *Concerts* sur différents Clavecins, mais aussi sur le même à quatre mains et le fils jouera à la fin sur l'orgue de ses *Propres Caprices, des Fugues et d'autres Pièces de la Musique la plus profonde* ».

On remarquera dans la première annonce que le père Mozart ne se fait aucun scrupule de réduire l'âge réel de ses enfants; le 27 janvier 1766 Wolfgang avait atteint sa dixième année; quant à Marie-Anne, elle était alors dans sa quinzième année.

Au mois de mai 1766 toute la famille Mozart se mit en route pour retourner à Salzbourg en passant par Paris, Lyon, Dijon, Genève, Lausanne, Berne, Zurich, Schaffhouse, Stuttgart, Munich. Ils arrivèrent à Salzbourg la fin de novembre 1766, après une absence qui avait duré trois années et demie, riche en triomphes, en expériences artistiques, en gloire et en argent.

Partout, où il avait été possible d'organiser une séance musicale, les deux enfants Mozart avaient donné des concerts et se faisaient applaudir. A Genève, où les Mozart arrivèrent à la fin du mois d'août, ils firent un séjour de trois semaines; malheureusement, malgré d'actives recherches, nous n'avons pu recueillir aucun indice sur le séjour que firent dans notre ville les illustres voyageurs.

Par contre, à Lausanne, où ils séjournèrent cinq jours, les Mozart

furent reçus avec distinction par le prince Louis de Wuttemberg et d'autres grands personnages en séjour dans cette ville; Wolfgang et sa sœur Marie-Anne enthousiasmèrent leurs auditeurs.

Le journal *Aristide ou le Citoyen*, qui paraissait à Lausanne, contient, dans son numéro 26, un discours qui avait été prononcé le 11 octobre 1766 dans une réunion de savants lausannois, en l'honneur des aptitudes musicales extraordinaires du jeune Mozart.

De Lausanne, la famille Mozart se rendit à Berne, où elle resta huit jours, et de là à Zürich. En cette dernière ville les jeunes virtuoses se firent applaudir dans un concert public.

La maison hospitalière de *Salomon Gessner*, alors dans tout l'éclat de son talent, offrit à la famille Mozart, pendant quinze jours, le charme d'une cordialité sincère.

L'éminent poète, en se séparant de ses hôtes, leur offrit un exemplaire de ses œuvres avec la dédicace suivante:

« Acceptez, chers amis, ce présent de la même amitié avec laquelle je vous le donne. Puisse-t-il être digne de conserver toujours mon souvenir au milieu de vous. Jouissez, respectables parents, encore longtemps des meilleurs fruits de l'éducation dans le bonheur de vos enfants: qu'ils soient aussi heureux que leur mérite est grand. Dès leur plus tendre enfance, ils font l'honneur de la Nation et l'admiration du monde. Heureux parents! Heureux enfants!

« N'oubliez jamais l'ami, dont la considération ainsi que son amour pour vous tous seront toujours aussi vivaces qu'ils le sont aujourd'hui.

« Zürich, le 3 octobre 1766.

« SALOMON GESSNER ».

Du second séjour à Paris, Grimm nous a laissé, dans sa correspondance littéraire, un fidèle tableau, qui résume fort bien le degrè de talent où étaient alors parvenus nos jeunes virtuoses. Nous en extrayons les lignes suivantes:

« Nous venons de voir ici les deux aimables enfants de M. Mozart, maître de chapelle du Prince Archevêque de Salzbourg, qui ont eu un si grand succès pendant leur séjour à Paris en 1764. Leur père, après avoir passé près de 18 mois en Angleterre et 6 mois en Hollande, vient de les reconduire ici pour s'en retourner à Salzbourg.

Partout où ses enfants ont fait quelque séjour, ils ont réuni tous les suffrages, et causé l'étonnement aux connaisseurs. M.lle Mozart, âgée maintenant de treize ans, d'ailleurs fort embellie, a la plus belle et la plus brillante exécution sur le clavecin: il n'y a que son frère, qui puisse lui enlever les suffrages. Cet enfant merveilleux a actuellement 9 ans: il n'a presque pas grandi, mais il a fait des progrès prodigieux dans la musique ».

Par cette lettre, on voit que Grimm non plus n'est pas très au clair avec l'âge réel de Marie-Anne, ni de Wolfgang !

VII.

Un quatrième voyage artistique à Vienne, que la famille Mozart entreprit le 11 septembre 1767, ne réussit pas. Wolfgang et Marie-Anne furent atteints de la maladie terrible de la petite vérole qui venait d'éclater peu après leur arrivée dans la capitale, en faisant beaucoup de victimes; très heureusement les deux enfants Mozart se remirent encore assez promptement de cette vilaine épidémie. On comprend facilement que les concerts et les soirées musicales qu'ils organisèrent après ne donnèrent plus rien et les espérances fondées sur cette ressource s'évanouirent.

Ils avaient d'ailleurs aussi à lutter avec des rivaux bien appuyés en haut lieu et soutenus par une véritable cabale. Bref, le charme était rompu.

A partir du retour de la famille Mozart à Salzbourg, qui s'effectua vers la fin de l'année 1768, Marie-Anne se retira définitivement de la vie commune de l'activité musicale, laissant désormais à son génial frère seul le champ libre.

Marie-Anne se voua à l'enseignement et beaucoup de demoiselles de la haute noblesse salzbourgeaise réclamaient la faveur de recevoir ses leçons de piano.

Il va sans dire, que Marie-Anne admirait sans réserve le génie de son frère, dont elle jouait avec prédilection les œuvres pianistiques. Très modestement elle déclarait à qui voulut l'entendre, que le meilleur de son savoir comme pianiste, elle le devait uniquement aux bons conseils de son frère.

Le célèbre Burney, qui l'entendit en 1772, déclare que Marie-Anne est une virtuose accomplie. Jamais, au dire de ceux qui la connaissaient, personne ne fut douée de qualités plus aimables. A ce naturel heureux venait se joindre un extérieur d'une séduction irrésistible. Le seul reproche qu'ou lui faisait, c'était d'être un peu trop intéressée.

On conçoit que les soupirants ne lui manquaient pas. Un certain M. de Mölk, ne lui était pas indifférent; il fut supplanté plus tard par un autre: Franz d'Yppold; mais, pour des causes demeurées secrètes, les projets de mariage soit avec le premier, soit avec le second de ces prétendants, n'aboutirent pas.

Enfin, dans l'année 1784, Marie-Anne épousa le baron Jean-Baptiste de Sonnenburg, conseiller de la cour et tuteur en la chambre de curatelle à S^t Gilgen. Ce baron de Sonnenburg était déjà veuf de deux femmes et père de 5 enfants, issus de ses deux mariages précédents. Avec son énergie et les rares qualités dont elle était douée, Marie-Anne ne fut pas au-dessous de la tâche lourde et pénible qu'elle avait assumée.

A l'époque où Marie-Anne devenait baronne de Sonnenburg, St Gilgen était une petite ville paroissiale, distante d'environs 4 kilomètres de Salzbourg. Cet endroit romantique est devenu aujourd'hui un séjour d'été très fréquenté par les étrangers. C'est dans cette petite ville que Léopold Mozart avait été chercher Marie-Anne Pertl, qu'il épousa le 21 novembre 1747 à Salzbourg; elle était née le 25 décembre 1720 à St Gilgen et mourut à Paris le 3 juillet 1778. Sa fille, Marie-Anne, baronne de Sonnenburg, entra le 23 août 1784 à St Gilgen.

Le 16 août 1906, à l'occasion du grand jubilé musical en l'honneur de W. A. Mozart, on inaugura en grande solennité une double plaque en marbre, représentant deux portraits bien réussis et ressemblants de la mère et de la sœur de l'immortel compositeur, placée sur la façade de la maison de ville de St Gilgen.

De son mariage avec le baron de Sonnenburg sont issus trois enfants: *a*) *Léopold*, née le 27 juillet 1785; *b*) *Joanette-Marianne-Elise*, née le 23 mars 1789, morte le 1r septembre 1805 à Salzbourg; *c*) *Marie-Babette*, née le 27 novembre 1790, morte le 24 août 1791 à St Gilgen.

Le fils, ***Léopold de Sonnenburg***, servait de 1806 à 1808 dans le Régiment d'Infanterie Stain; en 1809 il fut nommé lieutenant, puis premier lieutenant dans la Landwehr de Salzbourg. En 1813 il fut appelé comme chef des douanes à Flos dans le Tyrol. Il mourut à Innsbruck le 15 mai 1840.

De son mariage avec M^lle^ *Thérèse-Shophie-Fuggs* (16 août 1816), il eut deux enfants: *a*) *Henriette*, née le 2 juillet 1817; *b*) *Auguste*, née le 16 août 1827, mais qui mourut 13 jours après sa naissance.

Henriette de Sonnenburg, qui était la seule arrière petite nièce de W. A. Mozart, épousa du vivant de son père, *Frans Forchter*, mort le 10 avril 1871, dont elle eut deux enfants: *a*) *Gustave*, né en 1841, mort en 1878, premier lieutenant dans le Régiment d'Infanterie autrichien n° 42; *b*) *Bertha*, née le 11 juin 1842. *Henriette* mourut dans la maison de santé de *Feldhof*, près Graz, le 18 mai 1890. Sa fille *Bertha*, également en traitement dans cet établissement depuis 1888, s'y trouve encore actuellement.

Nous voulons aussi rectifier le communiqué suivant qui, dans la première quinzaine du mois de janvier passé, fit le tour de la presse:

« La dernière descendante de Mozart, M^me^ la baronne *Geneviève Berthold Sonnenburg*, vient de mourir à Salzbourg à l'âge de 80 ans. Le grand-père paternel de la défunte avait épousé en troisièmes noces la sœur de l'illustre compositeur, M^lle^ Marie-Anne Mozart ».

Or, *Geneviève*, née le 29 mai 1829, était la fille du baron de Sonnenburg, Commissaire de Police à Salzbourg. Ce dernier, fils unique du baron de Sonnenburg, à S^t^ Gilgen, et de sa seconde femme Jeannette-Marie Mayrhoffer de Grünsbichl, mourut en 1855 à Salzbourg. Sa fille *Geneviève* mourut le 8 janvier 1807, à l'Asile Riederbourg, à Salzbourg.

VIII.

A la mort de son mari (décédé à S^t^ Gilgen le 26 décembre 1801) Marie-Anne revint fixer sa demeure à Salzbourg, s'occupant spécialement de l'éducation de ses enfants et donnant des leçons de piano. Elle put suivre les grands événements politiques de son époque,

malheureusement elle fut atteinte de cecité en 1825. Parvenue à l'âge de 78 ans, entourée de respect et de l'affection de tous ceux qui avaient eu le privilège d'être admis dans son intimité, Marie-Anne mourut dans son appartement situé à la Sigmund-Hafnerstrasse n° 12 au 3^{me} étage, le 29 octobre 1829, et fut inhumée au cimetière S^{t} Pierre.

Elle laissait à son fils unique *Léopold* la somme de 7564 fl. comme héritage.

Pour conclure, ajoutons, à titre documentaire, que les rapports avec sa belle-sœur *Constance-Mozart* et les deux fils de celle-ci étaient absolument nuls.

Depuis la mort de son mari, Constance Mozart avait épousé en secondes noces le Conseiller d'état danois *Niessen*.

Depuis 1820 les Niessen avaient aussi fixé leur demeure à Salzbourg. Or, comme il y avait entre les deux femmes Marie-Anne et Constance une opposition remarquable, les deux familles ne se fréquentèrent point !..... Niessen mourut le 24 mars 1826, Constance continuait à vivre avec ses deux fils à Salzbourg, en ayant comme ressources la pension de 266 fl. 40 kreuzer, qu'elle devait à la munificence de l'empereur d'Autriche et une autre pension de 470 fl. que lui payait l'état danois; enfin la vente de quelques œuvres posthumes de W. A. Mozart, ainsi que les droits d'auteur que lui rapporta la biographie bien connue de Mozart, rédigée par George-Nicolas de Niessen, éditée en 1828 par la Maison Breitkopf et Härtel, à Leipzig.

Constance mourut à Salzbourg le 6 mars 1842, à l'âge de 85 ans, et fut inhumée au cimetière de S^{t} Sebastien, dans la même tombe qui, vers la fin du mois de mai 1787, avait reçu les restes mortels du père Léopold Mozart ! Constance laissait à ses fils *Carl* et *Wolfgang* Mozart, la jolie somme de 27263 fl. !

Remercions ici M. *Engl*, Conseiller impérial, Secrétaire et Archiviste du *Mozarteum* à Salzbourg, pour ses précieuses et très authentiques communications qui nous ont été d'une grande utilité.

H. Kling.

Le origini della musica.

Queste prime linee di una teoria sulle origini e sullo sviluppo della musica sono il frutto di meditazioni e di ricerche sul fenomeno dell'alliterazione musicale, da me segnalato e brevemente studiato nel 1° fascicolo della corrente annata della *Rivista*. L'importanza di questa forma elementare di connessione melodica e ritmica — che non è se non uno degli aspetti del fenomeno generale che anima e domina la musica: la Ripetizione — sarà stata notata subito dai lettori intelligenti e competenti. E molti avranno pensato che la considerazione di essa dovesse portare necessariamente ad una rettifica — o anche ad una trasformazione — delle idee che si hanno sul *cursus* melodico e sulla musica in genere e però dovesse, anche, investire di luce nuova alcuni problemi della psicologia e dell'estetica musicale. E la stessa indole elementare del fenomeno, avrà indotto qualcuno, ancora più avveduto, a pensare alla morfologia della musica delle origini e alla possibilità che quella forma di connessione musicale vi esercitasse un ufficio importante o predominante.

Delle varie teorie sulle origini della musica, la storia delle quali è lunga ed è stata già brillantemente esposta da altri, io non mi occuperò. Ma, poichè la teoria generalmente accettata e insieme largamente e frequentemente combattuta, è quella dello Spencer, e poichè la mia teoria è diretta specialmente contro di questa, mi si permetterà di riassumerla brevemente.

Il concetto centrale dello Spencer è accolto in questo periodo (1): " Les variations de la voix sont les effets physio-

---

(1) Dall'edizione francese di Alcan.

logiques des variations dans les sentiments..... et la raison du pouvoir expressif. si varié, ' de la voix ' doit se trouver dans ce rapport général qui est entre les excitations musculaires et les excitations mentales „. Nulla di più vero. Segue l'esame comparativo delle particolarità " della voce „ che sono comuni al canto e al linguaggio: qualità, timbro, altezza, velocità delle variazioni, tremolo, staccato e così via e la conclusione: " les particularités de la voix, qui sont l'indice d'une exaltation des sentiments, *sont celles qui distinguent spécialement le chant du parler ordinaire*. Chacune des inflexions de la voix qui nous ont paru être l'effet physiologique de la peine ou du plaisir, *est simplement dans la musique vocale portée à son plus haut degré* „. Io non posso ristare dall'osservare che sin qui di " positivo „ non c'è che questo: i gesti sonori sono in relazione cogli stati psichici; la voce ha delle particolarità sue proprie; essa serve tanto al canto quanto al linguaggio; nel canto quelle particolarità spiccano meglio. Ma non è affatto dimostrato che siano queste particolarità, in quanto più rilevate dall'azione del cantare (e queste soltanto, a quanto pare), quelle che distinguano il canto dal parlato, ed è molto vago, sotto tutti gli aspetti, il dire che esse sono nella musica vocale portate al loro più alto grado. Non solo, ma è naturale osservare che, per il solo fatto che le inflessioni della voce vengono — dico così per intenderci — " notate in musica „ cioè definite musicalmente in note " timbrate „, esse sono già " musica „, senza aver bisogno di essere portate al loro più alto grado. E a quale grado poi? ripeto. E il solo fatto che il suono cambia natura cambiando il mezzo di espressione (linguaggio o canto) fa subito un po' più cauti nell'accettare questa derivazione del canto dal linguaggio, facendo sospettare che anche gli istinti estetici relativi abbiano un'indole diversa e però l'abbiamo avuta anche alle origini, quando il suono musicale " doveva ancora definirsi „. Infatti, per non dir altro, il suono divenendo musicale, cioè " mantenuto „ e " timbrato „, cessa di essere " intenzionalmente rappresentativo „ come è nel linguaggio. Inoltre l'emissione musicale del suono è tanto contraria all'articolazione, che le lingue meridionali, meno cariche di consonanti, sono quelle che adoperano i suoni nella loro maggior purezza, e però le più musicali; ed è osservazione comune che in alcune lingue, come la francese, le parole cantate spesso non vengano intese nettamente.

Passiamo ora al ritmo, del quale lo Spencer si è sinora curato poco. Finalmente egli dice: " Le rythme de la musique n'est

qu'un résultat plus subtil et plus complexe de la relation entre l'excitation mentale et celle des muscles „. Giusto, ma come si arriva a questo risultato? E perchè, poi, lo Spencer fa del ritmo più tosto una cosa " aggiunta „ alla musica che un fenomeno animatore della musica stessa, come è sentimento di tutti i musicisti e di tutti gli esteti? Ma veniamo alla conclusione dello Spencer che oramai risulta ovvia: " La musique vocale, et par suite toute musique, est une idéalisation du langage naturel de la passion „.

Ora, per quanto l'autore non trascuri di considerare i sentimenti astenici, non v'ha dubbio che essi, come già il ritmo, non possono avere nella sua teoria la parte che loro spetta: essendo sottinteso, nella teoria spenceriana, che l'intervallo musicale sia caratteristica fondamentale della musica vocale, mentre noi sappiamo l'enorme importanza che ha nella musica anche la ripetizione alliterale di nota: che si deve ritenere propria dei sentimenti astenici, se si pensa la musica come espressiva di " passioni „. Inoltre è dubbio che le passioni fondamentali dell'uomo primitivo potessero trovare espressione adeguata nel meccanismo sottile e delicato degli intervalli " musicali „, siano pure rudimentali, disposti in una successione melodica, sia pure rudimentalissima; mentre è probabile che esse trovassero espressione più adatta in grida incoerenti e in percussioni ritmiche. Ma non anticipiamo di troppo. L'A. pensa che: " l'histoire n'éclaire pas beaucoup la question, mais dans les limites où elle l'éclaire, elle confirme notre conclusion „. Per ottenere questa conferma l'A., riconosciuta la " monotonia „ dei canti dei popoli primitivi (sono essi dunque... senza passioni?), la scarsezza di mezzi del recitativo su quattro note degli antichi poeti greci e così via, conclude che: la musica vocale antica " s'écartait beaucoup moins du parlé que notre chant „ e che per ciò essa " diffère beaucoup moins que ne fait celle d'aujord'hui du langage de la passion „, che essa anzi era " le langage de la passion quelque peu exagéré „ nell'*epoca preistorica*..

Conclusione che non avrebbe senso ove non si pensasse dover l'autore sottintendere che il linguaggio istintivo primitivo delle passioni fosse monotono, cioè, secondo la sua teoria, di ristretti intervalli (niente grida e urla, quindi!...) intervalli che, ad onta delle leggi fisiologiche della musica, vengono " exagérés „ cioè ampliati (infatti in quale altro senso intendere questa esagerazione?) a poco a poco, e però, spero bene (per dover dar tempo al tempo, cioè per dar modo ai millennî di esagerare a poco a poco),

ampliati a traverso dei quarti di tono, poniamo, o anche meno: il che supporrebbe un orecchio musicale “ mitico „ a dirittura.

Ma l'uomo primitivo, sotto l'impero delle passioni, lo ripeto, si sarà valso più tosto di grida e di percussioni ritmiche (di una ritmica ancora disordinata, incoerente) nelle quali si scaricasse l'energia nervosa accumulata dalla commozione violenta e si avesse, a traverso le vie nervose dell'orecchio e le sensazioni tattili, un'esaltazione, un'esasperazione della commozione stessa, un parossismo di eccitazione psichica, un'ubbriacatura torbida, una fascinazione oscura, che è ancora lo scopo di tante pratiche musicali, di tanti “ riti musicali „, stavo per dire, presso i selvaggi moderni. L'A. sembra voler parare in parte questa obbiezione quando, per rintracciare il cammino e lo sviluppo della musica, immagina: “ Une émotion puissante a fourni les tons (!) les intervalles et les cadences, et c'est ces éléments qui, élaborés (in che cosa consistette poi questa elaborazione?), ont fait le chant „. Ma, poichè gli intervalli e i toni stessi (!) non sono sôrti dal nulla, quale altra “ émotion „, e di qual genere fornì primitivamente il “ canovaccio „ della musica vocale, l'elemento indifferenziato o differenziato solo in quelle leggere inflessioni vocali che l'A. sembra talora sottintendere e subito dopo trascurare?

Lo Spencer, come vedemmo, ricorda la povertà di intervalli della musica strumentale greca su quattro note — e, si noti, allo unissono con la vocale che per ciò ne aveva anch'essa quattro in qualcuna, almeno, delle sue forme estetiche — ma che, secondo l'A. stesso, era molto più vicina della musica moderna al linguaggio istintivo della passione.

Bisognerebbe dunque credere che presso i Greci non sia sorta quella “ émotion puissante qui a fourni „ ecc.? Ricercare più tardi questa “ émotion „ che è la pietra filosofale dell'alchimia musicale dello Spencer, mi pare ingenuo. Anche perchè, trovandoci già in un periodo artistico, riflesso cioè, dell'arte musicale, la evoluzione di essa, da quel punto in poi, dovrebbe attribuirsi a qualche cosa di più ordinatamente attivo e di più comprensivo di una semplice “ émotion „. L'errore dello Spencer ha origine, a parer mio, da una necessaria timidezza di pensiero rispetto alle questioni musicali: egli non le ha compiutamente trattate, nè profondamente penetrate per scarsezza di cognizioni tecniche musicali: cognizioni che, in ogni tempo, furono stranamente considerate come superflue nella trattazione di quesiti attinenti alla musica. Ma non si pensa invece che, a punto per questo, i maggiori filosofi non hanno quasi mai lasciato orma

profonda del loro pensiero nell'estetica della musica, se anche hanno segnato della loro impronta l'estetica di altre arti. E quegli stessi ai quali è balenata l'unità del fatto estetico e la intima correlazione di tutte le arti fra loro, restano talvolta incerti o incompiuti nelle loro affermazioni a cagione di una mancata penetrazione del fatto estetico musicale; nel quale, per una serie di cause psicologiche e fisiologiche che non è il momento di esaminare, la psicologia del fatto estetico si può cogliere nella sua maggiore chiarezza e determinazione. In esso i fatti elementari, più minuti, più microscopici dell'espressione si possono cogliere e osservare, per così dire, allo stato nativo; e ingranditi, resi telescopici, da un meraviglioso " gioco di luci e di lenti „ che ha il suo fuoco nel fenomeno della " ripetizione „. Io oso dire che solo dalla psicologia della musica verrà il maggiore soccorso di luce e la maggior saldezza di postulati alla estetica scientifica o, per dir meglio, a ciò che di scientifico può contenersi in un'estetica.

Ma lasciamo le digressioni e restiamo allo Spencer. Il quale, dicevo, per quella necessaria timidezza di pensiero ora indagata, ha finito per dare una teoria sulle origini della musica nella quale non è tentata nessuna propria soluzione musicale delle origini stesse della musica, nella quale non è avviata nessuna ricerca veramente musicale sugli elementi primi della musica (melodia e ritmo), mentre d'altra parte viene logicamente protratto il periodo delle origini, istintivo e in certo modo " collettivo „, sino all'avvento di quella famosa " émotion „ che è fornitrice di " intervalli e di cadenze „ alle elaborazioni ad essa successive. " Émotion „ che non può appartenere che ad un'epoca di relativa determinatezza e stabilità di quegli elementi primi cioè ad un periodo riflesso, artistico e in prevalenza " individuale „, perciò, dell'espressione musicale.

La parte che spetta al ritmo nelle teorie dello Spencer è, come già osservai, secondaria rispetto a quella data alla melodia (intendo, una volta per tutte, ritmo nel senso generico comprendendovi il ritmo propriamente detto, cioè il " fraseggiare „ e la battuta). Questa osservazione è anche stata fatta dal Wallascek — del quale mi duole di non conoscere direttamente i lavori — e, per quanto lo Spencer sia soccorso da molti paladini (vedi Combarieu, Ingegnieros ed altri), non vi ha dubbio che la teoria stessa si regga più sugli intervalli melodici che sul ritmo e che, anche ricordando la famosa legge del ritmo esposta altrove dal filosofo inglese (vedi i *Principii di Psicologia*), non si può dire

che venga assegnata la dovuta importanza al ritmo, nè data una dimostrazione sufficiente dell'origine di esso, con la dichiarazione che " les actions que nous fait faire un sentiment puissant tendent à prendre une allure rythmée „. Dal punto di vista musicale queste parole non ci dicono quasi nulla; filosoficamente esse sono un abozzo, un'intuizione ovvia che si impone subito, quasi direi, alla nostra stessa sensibilità, ma che non è espressa con la sincerità e la larghezza di vedute di una convinzione. Infatti, per non osservare altro, è perfettamente pleonastico, e però incoerente con la generalissima legge del ritmo, cioè con le idee dello Spencer stesso, il predicato di " puissant „ aggiunto a " sentiment „. Lo Spencer avrebbe dovuto dire: " Les actions que nous fait faire tout sentiment tendent à prendre une allure rythmée „ cioè, in ultima analisi " toutes les actions „. E del resto, come meglio dice l'Ardigò, " tutto è ritmico „.

Questa legge generale, poi, ci dà tutt'al più ragione della origine (o. più esattamente della " naturalezza „) della battuta, ma il ritmo, la frase musicale donde ha origine? È essa un prodotto repentino di una coscienza estetica evoluta e senza nessun precedente riferimento, senza nessun fondamento psichico o fisiologico; è un'astrazione, una misurazione, un elemento d'ordine e di simmetria intervenuto di botto nell'evoluzione musicale? E l'arte ritmica di percussione? In quale relazione si trova essa con l'arte melodica vocale? E l'arte melodica vocale potè sorgere veramente, dopo tutte le obbiezioni fatte, da una idealizzazione " musicale „ del linguaggio istintivo delle passioni? Che cosa può essere questa idealizzazione? È essa d'accordo con la psicologia delle origini della musica? E queste passioni possono aver avuto importanza e influenza sulla musica vocale proprio come " primum movens „ all' " origine „ del fatto estetico melodico? E gli intervalli, che nella teoria dello Spencer sono considerati giustamente come elementi di " differenziazione „ nell'evoluzione musicale, ma impropriamente come elementi espressivi di passioni, che cosa presuppongono? Evidentemente, e lo accennai di già, un elemento musicale inteso come un certo " quid „ indifferenziato, protoplasmatico, e però il " non-intervallo „ o, per meglio dire — poichè questa espressione non ha senso — il suono incoerentemente vocalizzato, cioè non ancora individuato, da prima, e il piccolo intervallo (il più spontaneamente apprezzabile) subito dopo. Ma lo Spencer tace di questo elemento o, almeno, non considera nè la possibilità nè la qualità di un suo ufficio espressivo particolare e tanto meno, si capisce,

il rapporto estetico di esso con quegli elementi differenziati e differenziali che sono gli intervalli. E questi intervalli vengono veramente alla musica dal linguaggio? (istintivo o già differenziato in parole e concettuale che sia). " Une émotion puissante " ha definito e ingrandito gli intervalli? Ma fra quali limiti? E, se non vi furono limiti, perchè l'istinto musicale educato giudica " innaturali ", per qualunque passione, certi salti melodici? (io penso alla *Salomè*). O, almeno, perchè essi non sono giudicati " musicali "? L' " idealizzazione " non tende più tosto a " restringere fisicamente l'àmbito melodico ma " ad ampliarlo nello stesso tempo esteticamente "? All'influenza del linguaggio sono veramente dovute altre coincidenze importanti fra i due modi di espressione, come " le cadenze "? O pure queste coincidenze hanno una causa più remota e la pretesa origine della musica dal linguaggio istintivo è, anche in questo, frutto di un errore di metodo? A tutte queste questioni vorrebbe proporre una soluzione la mia teoria e a tutte queste incompiutezze riparare. Intanto, perchè il lettore abbia fin d'ora un filo di guida tra mani, io anticipo sulle mie conclusioni dicendo che: mentre la teoria dello Spencer finisce per considerare l'intervallo come fondamento della musica, pur senza esprimerlo esplicitamente, io, invece, considero la ripetizione di note e di elementi ritmici (allitterazione melodica e ritmica) come fondamento della musica e come elemento ordinatore estetico (alliterazione per cesure), lasciando agli intervalli la funzione di elementi di differenziazione melodica e insieme quella di elementi emozionali. Elementi emozionali solo nel senso che essi richiamano " accentuazione " di suono connessa con singolarità di posizione ritmica e in quanto questa accentuazione " può ", simbolicamente, essere trasvalutata in energia emotiva. In questa trasvalutazione istintiva ci soccorre l'esperienza delle sonorità e dei timbri del linguaggio comune: e qui soltanto sta il valore, grande certamente, delle analogie analizzate dallo Spencer, riguardo all'effetto di simpatia umana della musica. E a proposito di questa simbolica della musica, il lettore voglia ricordare che in questo studio io bado, sì, a dimostrargli che si hanno tutti gli " equivalenti dinamici " necessarî a trasformare direttamente l'energia psichica in energia, non che sonora, musicale; ma riconosco che non si avranno mai tutti gli equivalenti estetici necessarî a trasformare quell'energia in materia artistica: perchè nella musica, in quanto essa è arte, vi ha qualche cosa di diverso da una semplice trasformazione di energia; e nell'estetica vi ha qualche cosa che trascende la ponderazione scientifica.

Premesse psico-fisiologiche.

Io credo, ripeto, che, esaminando la questione delle origini della musica, occorra risalire un passo più in dietro dello Spencer e tenere ferma *a priori* una sola premessa: che linguaggio e canto, avendo per comune strumento l'organo vocale, hanno una grande somiglianza di sviluppo e, perfezionando ciascuno per proprio conto il meccanismo dell'espressione vocale e l'organo che lo elabora, solo in questo senso possono avere reagito nel tempo l'uno sull'altro arricchendosi mutualmente, sopratutto nei " timbri ", pur evolvendo secondo leggi particolari e distinte. Ma si sa che non il solo organo vocale " esprime " cioè è uno strumento estetico. I moderni psicologi sono soliti considerare i fenomeni psicologici come forme evolutive superiori di due funzioni biologiche elementari: sensazione e movimento; funzioni che, per quanto riguarda il nostro assunto, possiamo considerare come sensazione ed attività muscolare riflessa o " gesto ". Ora la musica " vocale " è anch'essa risultato di " gesti " coordinati, o meglio di una categoria di gesti: cioè dei suoni vocali, dei " riflessi " dell'apparecchio di fonazione; ma a questi occorre aggiungere l'altra categoria inscindibile dalla precedente: quella dei riflessi muscolari " o gesti propriamente detti ". Musica e linguaggio sono compresi da prima in uno stesso fenomeno incoerente, ma non provengono da uno stesso " istinto espressivo ".

Il grido e il gesto inseparabilmente uniti come riflessi muscolari: ecco gli elementi dai quali si sono sviluppati la musica, il linguaggio e la mimica; ecco i germi dai quali crebbero e fiorirono le arti maggiori dell'espressione, quelle che, più prontamente e più strettamente aderendo ai moti psichici, più compiutamente e più chiaramente comunicano la commozione che le anima. E però il selvaggio moderno che ha due o tre suoni a sua disposizione è già un " esteta " e un " inventore " rispetto all'uomo primitivo che aveva a sua disposizione soltanto la brutalità del grido; grido espresso dal moto psichico violento e disordinato e non da quello " composto " (anche solo tenuemente " composto " e coordinato) che è il fondamento dell'arte sino nei più remoti rudimenti. Ora, dal grido inteso generalmente come scarto della voce tanto verso il molto acuto quanto verso il molto grave, l'uomo primitivo cominciò a tendere verso

la regione sonora mediana e, più tardi, verso una “ raccolta „ di “ suoni vicini „, in questa regione della fonazione istintiva. Raccolta che, avvenuta per successive determinazioni e aggiunte, cioè ad un tempo per due ordini di cause in certo modo opposte, diede ora una gamma, ora un'altra, varie essendo le gamme tanto quanto è vario l'istinto musicale delle razze. Chè, ad indagare la costituzione probabile e a proporre l'unità della gamma primitiva e magari l'identità di essa con quella così detta “ naturale „ o dei fisici o anche, più modestamente, con quella gaelico-cinese — còmpiti tutti facilissimi, del resto, col soccorso di un po' di disinvoltura — si andrebbe contro il senso comune; non si terrebbe conto della psicologia delle razze; si farebbe un'astrazione elegante ma senza sufficienti fondamenti sperimentali. Insomma si tenterebbe della paleo-glottologia musicale seguendo l'esempio del prof. Trombetti e soffrendone il relativo martirio polemico, ammessa anche per la mia modesta persona la avventurata circostanza di avere dei lettori competenti e appassionati.

Ripeto, dunque, che è avvenuta a poco a poco una concentrazione di suono, una “ condensazione di fonèmi „ nella regione sonora mediana, condensazione dovuta al carattere del suono musicale di essere mantenuto — mentre il suono articolato è suono interrotto — carattere che implica di per sè stesso un certo raccoglimento estetico rudimentale e, con questo, una tendenza, per quanto vaga, verso la “ misura „, la “ agevolezza „ e la “ determinatezza ordinata „ delle espressioni, caratteri che sono tutti “ esicastici „ e non passionali. Si può definire questa ragione sonora mediana? All'incirca sì ed io non dubito di proporne per la prima volta, credo, i limiti: vaghi, necessariamente, quanto i limiti di tutte le classificazioni e determinazioni fatte per comodità di esposizione. Essi sono: il *do* sotto il rigo e il *sol* (o il *la*) nel rigo per le voci normali, eccettuate le troppo gravi. Non a caso questo àmbito di quinta (o di sesta) è quello comune a tutte le voci umane, dal basso al soprano; esso poi costituisce la regione sonora nella quale si esercita, e certamente si esercitò sempre, il linguaggio articolato; infine in essa ricorre tanto spontaneamente la voce umana, che i “ parlati „ delle opere antiche insistono quasi sempre, specialmente nelle voci acute, sul *sol* seconda linea frequentemente ripetuto e che la maggior parte dei canti popolari e di ninne-nanne — cioè i canti più semplici e più “ agevoli „ e però anche i più spon-

tanei, i più antichi e presumibilmente i meno deformati dalla tradizione orale — evolvono intorno al *sol* come nota più frequentemente ricorrente e con tendenza verso il grave e verso il *do* come limite inferiore, tendenza che è prettamente esicastica.

Ora, questa questioncella di topografia " musicale " non interessa soltanto la paleo-glottologia musicale come dato di pura tecnica d'arte, ma anche come indizio eloquente sulla psicologia del canto primitivo. Avendo infatti osservato che l'àmbito melodico sopra descritto è quello battuto più frequentemente dai canti che dobbiamo supporre più antichi e anche, in generale, da qualunque cantilena di carattere esicastico, vien fatto subito di pensare, anche per questo, che il carattere della musica melodica primitiva sia stato più tosto esicastico che diastaltico che quindi la musica vocale non possa dirsi sino dalle origini il linguaggio idealizzato dalle passioni se non, tutt'al più, in un senso molto ristretto: cioè per quelle passioni, che sono, per così dire,...... meno passioni delle altre. Ma poichè proprio queste sono le passioni meno primitive, quelle che sorgono e si rafforzano e si evolvono in tempi meno remoti dalla civiltà, non v'ha in questo stesso senso così ristretto della proposizione estetica spenceriana una contraddizione intrinseca e inconciliabile?

Allora, da che cosa ebbe origine l'impulso primo alla melodia vocale? Troveremo presto la risposta. Intanto risaliamo di nuovo all'esame dei riflessi muscolari delle sensazioni. Grido e gesto, inseparabilmente uniti, diedero origine alla percussione sonora accompagnata, e anche intramezzata, da grida; grida che erano insieme linguaggio e musica rudimentale. A questa musica ritmica, percussiva e interiettiva, dove il ritmo è da intendersi allo stato rudimentale incoerente cioè, non che isocrono, non ancora " mensurato " ma con intrinseca tendenza a divenirlo, risale la causa determinante di quel particolare aspetto della musica per il quale essa fu in ogni tempo considerata volgarmente come l'espressione ideale delle passioni. Ma tutto questo si vedrà meglio più tardi in un capitoletto speciale sulla musica ritmica.

Per ora è bene considerare la musica vocale e intanto tener presente un principio elementare che è il vero e solo fondamento del linguaggio tanto musicale quanto articolato: suono vocale e gesto sono inseparabilmenle uniti; ma, il gesto originando percussione sonora, anche questa è strettamente unita al suono vocale e, ove percussione non vi sia, vi ha sempre " l'equivalente " in accentuazione di suono e in guisa tale che: " nel ' linguaggio sotto forma sonora ' una accentuazione mag-

giore — dovuta ad una maggiore aspirazione (o espirazione) di aria nei polmoni e correlativa al maggiore sforzo delle corde vocali, alla maggior scarica di energie nervose e ad uno stato emozionale più intenso in quel punto — corrisponde ad un suono più elevato „. Questo è il solo principio psico-fisiologico che io metta a fondamento del mio saggio teorico: principio intuito qua e là da musicografi insigni; principio deducibile dalle stesse premesse spenceriane e pure mai nettamente espresso, nè rigorosamente applicato e sfruttato. Di più terrò conto del fenomeno di riversibilità o retroversione estetica: secondo il quale — come è ovvio — un suono che provenga da eccitazione eccita a sua volta chi lo emette, e viceversa un suono che si riconosca eccitante per la sua posizione ritmica o per la sua altezza, tende ad essere emesso, anche per questa sua stessa qualità, in un momento di eccitazione. E analogamente una percussione ritmica provoca delle intense suggestioni muscolari e il desiderio di attività muscolare provoca percussioni ritmiche. Ora, poichè — come affermai e come vedremo meglio — gesto, percussione, accentuazione e altezza di suoni — come fenomeni espressivi della stessa famiglia ed elaborati dall'istinto ritmico che è l'istinto fondamentale della musica — convengono tutti verso una stessa meta, che è la evoluzione del ritmo cioè della “ frase „ musicale, la proposizione di quel principio equivale alla considerazione che: il ritmo è l'elemento fondamentale della musica.

Questo in accordo tanto col sentimento di tutti i musicisti quanto con le leggi fisiologiche e solo in dissidio con la teoria dello Spencer: dissidio attenuato, ma non eliminato, ove si tenga anche conto delle aggiunte e correzioni dei discepoli spenceriani.

Origine e morfologia della musica vocale primitiva.

Musica e linguaggio furono, dunque, da prima confusi insieme, inscindibili. Il suono era incoerente, non ancora definito e timbrato, cioè non ancora musicale; nè, d'altra parte, nettamente e costantemente articolato, cioè non ancora “ parlato „. Grida e borbottii incoerenti, sempre uniti a gesti, ecco il linguaggio primitivo: unione di gesti sonori e di gesti muscolari. A poco a poco il gesto sonoro si fece articolato, cioè discontinuo, defi-

nito e vario, insieme col definirsi e col precisarsi, sotto forma di recetti, delle sensazioni e delle idee; e più tardi, prendendo corpo, assunse varie forme diverse: si differenziò in individui che costituirono a poco a poco, col progredire del pensiero concettuale, più tosto che delle semplici corrispondenze biunivoche — direbbero i matematici — fra la percezione della cosa e la sua espressione, delle vere " adesioni necessarie dell'una e dell'altra „. Questi individui sono le parole che io intendo non come segni, secondo le vecchie teoriche, ma come rappresentazioni, secondo i moderni filosofi. Ma ogni " gesto „, e però anche il gesto sonoro articolato, tende ad essere ripetuto più di una volta nella psiche primitiva: quasi per la necessità d'imporlo, di fissarlo, sul torpido cervello che lo elabora insieme alla sensazione e alle idee corrispondenti. Gli animali tendono tutti a ripetere più volte i gesti segni della loro commozione, tanto più i " gesti sonori „: il cane seguita ad abbaiare e a brontolare contro un mal vestito che passi dinanzi al cancello anche quando quegli è sparito, e a far le feste al padrone rincasato anche dopo che è convinto che questi non gli bada più; fra i selvaggi e i semi-barbari certi gesti importanti, come il saluto o l'atto della preghiera — gesti che, per essere in certo modo convenzionali non ritraggono meno un'impronta caratteristica dalla psiche che li esprime — durano a lungo in formule ripetute più volte; i sordo-muti non educati — non evoluti, cioè, riguardo al loro apparecchio di fonazione e che sono dei primitivi nel senso che la difficoltà di farsi comprendere li pone in una condizione analoga a quella del primitivo parlatore verso il primitivo ascoltatore — ripetono sempre i suoni incoerenti che accompagnano il loro gesto muscolare, anche nella semplice indicazione di un oggetto. Questa ripetizione, riaffermo, è un bisogno elementare della psiche primitiva tanto che, nello stadio di maggior progresso che è caratterizzato dalla formazione di un linguaggio articolato, questo viene istintivamente a costituirsi ricco di allitterazioni, cioè di ripetizioni.

Si pensi al vocabolario alliterativo del bambino che comincia a balbettare: nanna, pappa, mamma, baba, e così via; e si confronti con questo saggio di vocabolario di una tribù africana riportato dal Lubbock (*Storia della civiltà*) e relativo alla sola lettera A: *ahi-ahi*, sera; *aki-aki*, uccello: *anga-anga*, il piacere; *ati-ati*, cacciare; *ake-ake*, eterno: *aniwa-aniwa*, arcobaleno: *aru-aru*, sposare: *awa-awa*, valle.

Ora, in un vocabolo di tal fatta: *ahi-ahi*, ad es., l'elemento

costitutivo viene pronunziato la prima volta con una " intonazione " e la seconda con una intonazione leggermente più bassa e precisamente con quello scarto che riesce più naturale alla voce: verosimilmente con l'intervallo di seconda che è quello che corrisponde ai casi più comuni dell'elocuzione ordinaria. La ragione di questo fatto sta non tanto nel diverso valore psichico della proposta e della ripetizione dello stesso fonema — o, per così dire, della affermazione e della conferma della stessa idea, percezione o sensazione — ma in un fatto naturale, ovvio, evidente e trascurato sinora da tutti gli interpreti o i modificatori della teoria spenceriana: nella respirazione. Il primo fonema viene pronunziato inspirando leggermente l'aria, il secondo espirandola: ma si badi che non intendo parlare della grande inspirazione ed espirazione che costituiscono i " due tempi " della respirazione, ma delle piccole espirazioni ed inspirazioni che reggono l'economia dell'apparato di fonazione durante il discorso comune e il canto. Naturale è dunque la emissione di una nota leggermente più bassa nell'inspirazione, cioè in una condizione di relativa " astenia " rispetto all'ispirazione precedente. Io non credo che questa formulina melodica sia stata primitivamente isolata dal linguaggio, cioè imitata da questo — e darò ragione di questa mia convinzione — ma certamente questa ripetizione del fonema, del fonema incoerente e non ancora articolato, cioè ancor " meno linguaggio " di questo della tribù africana, doveva tendere di per sè sola ad imporre all'orecchio la formula sonora, pura, inarticolata o magari, forse, sorretta da una sola sillaba costante: forse anche — chissà? — la stessa sillaba " la-la " modulata ancora dalle nostre balie nelle loro ninne-nanne; solo più tardi la musica si unì alle parole, combinando i due mezzi di espressione. Ed anche la formula pura, cioè senza articolazione sillabica, tendeva ad essere ripetuta come ogni altro gesto.

Una vera alliterazione doppia melodica dunque? Precisamente: un'alliterazione *melodica* di suoni alternati è lo schema melodico più semplice che ci sia dato immaginare razionalmente e che si potrebbe così affermare anche *a priori* come " la formula primordiale del canto ", senza il sostegno delle riprove che si possono addurre. Ma, ripeto, io escludo che la musica sia derivata dal linguaggio: essa ne ha le stesse leggi sonore in quanto che, da un certo punto in poi, è espressione estetica di indole analoga e, sopra tutto, elaborata dagli stessi organi: gli organi della fonazione. Il " suono ", particolarmente

poi come " timbro emozionale ", si impose di per sè stesso alla psiche primitiva e la cantilena apparve da prima nell'organamento che era più semplice e più spontaneo, psichicamente ed energeticamente. Ed infatti poteva non essere avvertita dalla psiche primitiva la suggestione rapida e avvolgente della ripetizione assidua di una formula sonora di due suoni soli? E l'accordo dinamico di questa formula con le leggi della respirazione non doveva tendere, anche per sè solo, a calmare e addormentare l'animo, a farlo fluttuare nella semplicità delle prime rozze fantasie?

Psicologia della musica vocale primitiva.

Io nego, dunque, che la " musica vocale " abbia costituito sino dai primordi il linguaggio ideale della passione, sia pure rudimentalmente inteso. E nè meno essa " deriva " dal linguaggio istintivo, da quel " linguaggio naturale delle passioni " che, sotto questo aspetto, è un mito sonoro creato da una potente fantasia filosofica; essa ha una relazione di pura fraternità col linguaggio articolato (in quanto esso è suono), fraternità dovuta all'identità delle leggi fisiologiche che governano ambidue i modi di espressione. Sull'errore di considerare la musica come derivata da un " linguaggio naturale delle passioni " influì, di certo, l'estetica tradizionale che considera la musica come l'espressione elettiva dei sentimenti: ma per i credenti di questa estetica è bene osservare che essa è per lo meno eccessiva come estetica primordiale della musica " vocale ".

E forse anche s'immaginò che lo stato di lotta delle prime accolte umane avesse portato in sè un naturale sviluppo della musica esaltata ed esaltante. Ma ammesso anche vero questo stato primitivo di lotta, del quale si potrebbe anche negare la influenza sulla musica " vocale " — vocale, si badi — anche adesso, presso un aggregato di tribù africane feroci e battagliere che eravamo soliti chiamare *Niam-Niam* — graziosa onomatopeia che ce li farebbe ancora pensare in continua allegrezza conviviale sbocconcellanti un buon *roastbeef* di carne umana — non abbiamo noi una felice attitudine..... alla " rêverie esthétique " incoerente e indolente?

Gli uomini di quelle calde regioni, dice l'Antinori, per naturalezza, o per volere, inclinano fortemente all'ozio e all'infin-

gardaggine e trascorrono i giorni assisi al Bancajo, luogo di dimora del capo-tribù, ovvero sotto il rezzo degli alberi, a " trastullarsi con la musica „. All'opposto della donna che solerte e industriosa...

E altrove: " I Niam-Niam, sono oltremodo appassionati della musica, tanto che alcune volte trascorrono l'intera giornata " senza prender cibo „ a suonare un istrumento a corda, partecipante dell'arpa e del mandolino..... chiamato *condì* „. Eccoci in presenza di una vera *rêverie* musicale e determinata, in una psiche barbara, dalla suggestione dei suoni. Vedremo più tardi che i Niam-Niam sono molto innanzi in fatto di psicologia e di estetica musicale, ma che, non ostante che essi abbiano fede come tanti moderni nel potere descrittivo della musica, nei loro costumi musicali, come in quelli di tutti i popoli primitivi, c'è tanto da potere indurre che la musica vocale servì primitivamente a procurare uno stato di fascinazione auditiva, di semi-sonnolenza lucida — la più propria a far vibrare la fantasia nella rozza psiche primitiva — più tosto che ad esprimere ed esaltare le passioni.

Perfino in noi moderni la fascinazione auditiva provoca " una specie di regresso psichico „ che ci avvicina di più ai nostri millenarî antenati.

In questo senso io intendo quello che dice il Sourian: " Les sons doux, lents et monotons, quand nous nous oublions trop longtemps à les écouter, ont la propriété de nous plonger dans une sorte de létargie cérébrale qui peut aboutir à l'hypnose..... Pour cela même qu'ils absorbent notre attention ils abaissent déjà notre activité intellectuelle au dessous de son niveau normal „.

Ed aggiunge un'osservazione acutissima che contiene un piccolo tesoro di verità psicologiche avvaloranti tutte le mie idee sulla musica primitiva: " Insignifiants pour eux mêmes, ils (les sons) nous retiennent pourtant par l'attente instinctive d'un achèvement qui n'arrive jamais, par leur incessante et monotone variation „. Se ne togli " l'insignifiants pour eux mêmes „ — perchè. per la vergine psiche a pena aperta alla fascinazione musicale, i pochi suoni musicali dovevano avere per sè stessi un maggiore valore espressivo e impressivo di quello che non possano avere per la nostra psiche musicale evoluta — se ne togli quelle parole, vi ha in queste poche righe tutta la psicologia della musica primordiale dell'uomo, senza che il Sourian lo sospetti.

Il Sourian, che è uno psicologo di lunga vista, non si lascia sfuggire un caso così importante di suggestione artistica e intende l'orecchio alla musica araba della quale il Pillaut dice: " Tous les voyageurs qui l'ont entendue dans son milieu naturel, insistent sur cette somnolence contemplative qu'elle vise évidemment à produire ". Intende l'orecchio e l'intelletto e fa un passo più innanzi del Pillaut sulla via della mia affermazione: che la musica vocale avesse valore primitivamente soltanto come mezzo di suggestione auditiva. Egli dice: " Ce qu'il est plus intéressant de constater, c'est que souvent cet effet semble être recherché intentionellement et constituer, pour certaines personnes, pour certaines peuples mêmes, le plus grand attrait et comme la raison d'être de la musique ".

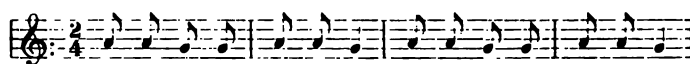
E come se non bastassero i Niam-Niam e gli Arabi, anche nei contadini europei troviamò residui di questo che io affermo essere il fondamento estetico della musica primitiva, perchè, come osserva il Beauquier: " Certains air de paysan se développent lentement, sans mesure, comme au gré du chanteur qui s'arrête sur les sons et semble s'y endormir ". E, risalendo lontano nella civiltà, gli antichi Persiani non amavano la musica, considerandola come pericolosa e quale causa principale della mollezza dell'anima; e la musica dei Medi — la quale, si noti, veniva coltivata solo dalle donne — fu per essi un'arte corruttrice.

La musica vocale primitiva, dunque, se esprimeva un sentimento, esprimeva solo questo: il desiderio di stimolare, di accarezzare la fantasia con l'assidua ripetizione degli stessi eccitamenti sonori: di più, essa, rendendo più regolare e profonda la respirazione, come vedremo, concorreva per altro verso ad accrescere il tono vitale della " fantasia " stessa, accrescendo il benessere del corpo e conferendo al riposo dei nervi, anzi a quell'astenia nervosa che la ripetizione degli stessi stimoli sonori tende a produrre, come sanno i fisiologi.

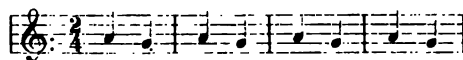
Esaminando una raccolta di " berceuses populaires " pubblicata da G. Schoultz-Adaïewski, nella *Rivista Musicale Italiana* degli anni 1894, 95 e 97, mi convinsi ancor più doversi ritenere le ninne-nanne più semplici attuali come sopravvivenze melodiche dei primi tentativi di arte musicale. Se qualcuno volesse obbiettarmi il poco rigore scientifico dell'affermazione, io potrei pensare che altrettanto avviene di tutte le affermazioni riguardanti le " origini " di una evoluzione qualsiasi: trattando delle quali le stesse parole " origini " e " primitivo " hanno un

valore relativo di " ultima Thule „ più che un valore di veri limiti della cerchia " attuale „ della conoscenza. Preferisco, invece, invocare una volta per tutte il diritto di fare " un uso scientifico della fantasia „.

" L'uso scientifico della fantasia „ cioè l'uso della fantasia, ma appoggiata a qualche sicuro elemento di giudizio, è tanto necessario nella filosofia e nella stessa scienza quanto l'uso della ragione che esperimenta e coordina solo su dati numerici e sicuri. Esso ci è rivelato dal tono fantastico di alcune denominazioni scientifiche, infatti: noi abbiamo, sin dai tempi di " un certo „ Epicuro, la teoria dell' " atome tourbillon „ — o presso a poco — e, modernamente: la concezione dell'elettrone, mille volte più piccolo dell'atomo; il bombardamento molecolare di Tesla; l'esistenza dell'etere. Il quale non è più l'etra ingenuo dell'olimpo omerico, ma è ancora qualcosa del " pneuma „ degli stoici e però... una specie di Dio Loge animatore della fisica moderna e una specie di " incantesimo del fuoco „ per i " poeti „ di questa scientifica fra tutte le poesie, di questa matematica fra tutte le mitologie. Ma, per ritornare alla ninna-nanna, questa ingenua melodia di Tarcento

Ninna-Nanna di Tarcento.

Paragona col Ritornello della *Berceuse de Languedoc.*

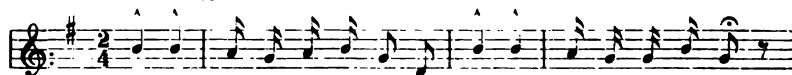
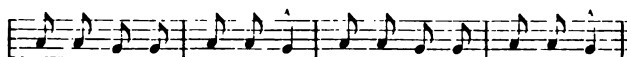
deriva nettamente da una melodia ancora più semplice e meno ritmica, la seguente

la stessa semplificata

Ma questa melodia primitiva è anche, si noti bene, la prima formula di canto incoerente del bambino ancora infante, come io ho potuto notare più volte e come altri potrà notare, sempre che voglia. L'infante che non abbia ancora sviluppato l'istinto dell'imitazione fonica — e che non venga sforzato all'imitazione di melodie cantate da altri — canta così, quando per lui canto e parola sono ancora tutt'uno; e canta così nei momenti di abbandono un po' pensoso: di quella pensosità ingenua e comica che il Donatello fece immortale, nei bimbi non più infanti, per la

delizia degli esteti moderni e per la fortuna degli imitatori più moderni ancora. Anche il bambino che parla già e giuoca canta spesso su due sole note, ma in lui c'è un progresso notevole: le due note non restano sempre alla stessa altezza, ma si spostano, “ discendendo „, una o due volte, e il rudimentale disegno melodico resta lì sospeso prima di essere ripreso di nuovo e da capo. E resta sospeso perchè non è ancora “ orientato „ verso una tonica, cioè verso una mèta estetica, verso un riposo.

Se poi il bambino ha fra le mani una piccola latta vuota o un bicchiere di ferro — qualunque cosa, infine, che picchiata dia suono — la musica primitiva ci viene “ rivelata „ in tutti i suoi aspetti.

Si potrebbe dire che nell'infante tale formula sonora venisse cantata soltanto per imitazione del canto materno che lo addormenta, tanto più che la ninna-nanna di Tarcento costituisce, come nota lo Schoultz-Adajewski, il ritornello di molte ninnenanne e quasi il “ leit-motiv „ di esse, come in questa “ berceuse „ di Languedoc:

Berceuse de Languedoc.

Ma questo non sempre può esser vero nè vorrebbe dire nulla contro la mia ipotesi. Perchè, se l'infante imita questa formula sonora, e quasi soltanto questa, ciò prova che essa è la più spontanea: e i lettori non debbono avere dimenticato che io l'affermai come quella più in accordo con le leggi della respirazione e più rispondente al solo scopo estetico primitivamente possibile: la fascinazione auditiva. Anzi posso notare subito che la forma melodica più semplice non può essere la nota unica ripetuta: non tanto perchè, non essendovi varietà nè coerenza melodica, essa non ha individualità estetica — perchè questa sarebbe una ragione in parte esteriore e non razionale, perchè fatta secondo il “ nostro „ sentimento estetico: e inoltre il ritmo potrebbe indurre in quella formula la varietà e la coerenza e, con esse,

un carattere estetico — quanto perchè il canto di una sola nota richiede un sensibile "sforzo di accomodazione„ dell'apparecchio vocale durante le piccole espirazioni, cioè nei momenti che nella formula di due note sono occupati da una nota meno alta.

Questo sforzo di accomodazione dà ai ritmi "monocromatici„ cioè formati di una sola nota ripetuta, un evidente carattere di "tensione melodica„. Il lettore colto e appassionato vedrà da questa semplice osservazione acquistare forza e rilievo alcuni "effetti„ tecnici meravigliosi, la natura elementare dei quali sfuggiva sinora all'esame critico.

Del resto nel linguaggio ordinario, come accennai, si parla su due intonazioni che si avvicendano continuamente — salvo nel linguaggio esaltato e nelle "cadenze„ — ed è questa la riprova solenne della spontaneità di quella formula melodica; la quale poi è la più diffusa in natura, sempre intendendo nota nel senso di "intonazione„, di suono non ancora definito musicalmente. Si può dire che non vi abbia riflesso sonoro se non su due intonazioni o comprendente una formula di due intonazioni, eccetto il grido isolato, improvviso e strozzato a mezzo da una commozione di eccessiva intensità. Dal bau-uau del cane al canto spontaneo del bambino, dalle due note gorgheggiate a piena gola dal fringuello o dall'usignuolo come consueto preludio ai loro svolazzi melodici — vere cascatelle di pure note sorgive — sino alle due note più nette e più distanti del cuculo, v'ha una sempre maggiore "determinazione e ampiezza„ dell'intervento melodico di questa formula spontanea. E il grido di richiamo dei montanari e dei contadini: oh! oh! sembra riprodurre la formula del cuculo, dell'uccello caro ad Heine e da questi fatto poeta delle foreste e dei crepuscoli, dal Beethoven promosso musicista e dall'Humperdinck glorificato umorista e sinfonista in una deliziosa fantasia musicale, fresca e pura come tutte le cose belle destinate a restare. Analoga formula melodica si riscontra nei gridi dei nostri carrettieri, in quelli dei pescatori che tirano le reti alla spiaggia e così via. Ma, per tornare alla nostra formula melodica, io credo che si possa concludere che esso è un portato istintivo dell'apparecchio di fonazione e che, come tale, si possa chiamare *una delle radici glottologiche del linguaggio musicale.* Altri vorrà osservare che si potrebbe concludere essere dovuta questa formula all'imitazione del canto degli uccelli, seguendo la teoria perpetuatasi da Lucrezio, per lo meno, sino a Darwin; ma io non credo probabile tale affermazione, perchè non credo che

l'orecchio primitivo e il meccanismo recettuale della psiche primitiva potessero essere tanto progrediti da analizzare, isolare e riprodurre il canto degli uccelli proprio nella sua forma schematica, meno caratteristica e meno appariscente, ma la sola possibile ad orecchi e a corde vocali inesperte. Certo io penso ad una origine polifiletica della musica, cioè da cause plurime, come i glottologi pensano ad una origine polifiletica del linguaggio articolato; ma, per le ragioni dette, parmi essere stata molto scarsa nella musica delle " origini „ l'influenza della onomatopeia che doveva richiedere uno sforzo di analisi e di determinazione sonora — cioè di isolamento di suoni musicali da suoni non musicali — superiore ai mezzi della psiche primitiva. Invece, l'onomatopeia del linguaggio articolato parmi avere un carattere di grossolana sintesi sonora che s'accorda con quello che sappiamo delle condizioni psichiche dell'uomo primitivo.

Ammessa questa formula melodica primitiva, occorre tenere presente un altro fatto altrettanto spontaneo e semplice. Il canto tranquillo, esicastico o, per intenderci all'ingrosso, più tosto melodico che ritmico, tende sempre a " discendere „ melodicamente; e quella formula melodica primitivamente servì a canti esicastici, perchè intesi alla fascinazione auditiva. Vedemmo già nel bambino questa tendenza alla discesa melodica; osserviamone ora un esempio negli animali, esempio che ci farà " interpretare „ energeticamente questa discesa sonora e insieme permetterà all'attenzione dei lettori di rilassarsi... esicasticamente. Il grande Bach come notò il raglio dell'asino nella disputa di Pan e Apollo? Con un salto di undecima eccedente dal *mi* al *la* ♯: e il Mendelssohn se ne ricordò nell'*Ouverture* del *Sogno di una notte d'estate*.

Ammettiamo questa notazione. Sul *mi* la povera bestia, che in tal caso è tutt'uno col mitico re Mida, aspira gli effluvî delle rose maggenghe e il sentore della sua compagna di amore, con uno sforzo di sollevazione e di vigore; e sul *la* ♯ si abbandona ad una espirazione profonda, piegando l'animo inebriato per il tramite dell'olfatto.

Ma ove, dopo due o tre di questi salti melodici... da Salomè, l'artista... ingenuo " raccogliesse il suo canto „, in quella notazione musicale l'intervallo della sua formola sonora andrebbe restringendosi sempre più, in una serie di discese melodiche che scemerebbero a grado a grado di energia; ma il Bach ha trascritto solo lo " spunto „ del raglio.

Ma la " discesa melodica „ è la tendenza spontanea del riflesso

o gesto sonoro ripetuto e anche questa, si ricordi, è una tendenza prettamente esicastica. Ora la musica vocale primitiva fu, secondo me, precisamente esicastica.

E tornando alla formula melodica rudimentale di due " intonazioni ", ripeto che essa verosimilmente s'è conservata a noi immutata nelle forme più semplici di ninna-nanna, cioè nei canti più semplici, più nativi e più ricchi di tradizione che abbia il folk-lore; s'è conservata immutata come immutati, o quasi, giunsero a noi altri fossili estetici meno spontanei, altre formule d'arte o di industria primitiva: dalla forma del vaso alla forma del ferro di lancia, dal braccialetto ritorto al cucchiaio di osso, dalla battuta musicale alla forma strofica della poesia danzata. O meglio, per paragonare fatti analoghi, questa formula melodica è durata immutata, in certi canti, come ancora si serba intatto tutto ciò che è espressione nativa e intima nel linguaggio, cioè i timbri, le intonazioni e le cadenze del discorso e le alliterazioni istintive del vocabolario rudimentale dei bambini.

Tuttavia, lo ripeto, io non dico che la melodia su due note sia stata la melodia rudimentale: ciò è verosimile ma sarebbe, ad ogni modo, inutile affermarlo. Io affermo sostanzialmente che la formula di due suoni è, mi si lasci dire, lo " spunto " della melodia rudimentale; e questo spunto era della durata di una battuta, come vedremo. Ora si sa che è fenomeno costante, istintivo, nelle forme popolari di musica, che la prima battuta sia il modello generatore della melodia, il motivo ritmico che ricorre architettonicamente in essa. Questa osservazione è un nuovo argomento in favore dell'ipotesi che tale spunto potesse primitivamente venir ripetuto, e precisamente per intonazioni discendenti, restando sospeso il disegno melodico per poi essere ripreso; come vedemmo avvenire nel bambino già grandicello. Ma ciò avveniva senza una chiara coscienza dell'àmbito melodico percorso in questo spostamento e senza nè pur un rudimento di sentimento tonale, cioè di orientamento melodico. Uno spostamento per inerzia fonica, potrebbe dirsi, portato cioè, come nell'esempio dell'asino, dalla fatica naturale della laringe e tanto più ampio e ardito quanto più la laringe si arricchiva di modulazioni, quanto più inflesso musicalmente diveniva il linguaggio articolato e quanto più veniva affermandosi la coscienza della " disponibilità " di più suoni musicali. Ma, costantemente, dovevano essere usate due sole note per volta: l'ente musicale avvertibile dalla psiche primitiva non poteva averne di più, e

ne vedremo più tardi altre riprove; e la coscienza del canto melodico informe, o cantilena che dire si voglia, ottenuto mediante quello spostamento quasi automatico, era oscura o mancava del tutto.

Origine della battuta.

Il ritmo, nella sua forma elementare di battuta cioè di alternanza dinamica, non è un fenomeno puramente musicale; esso è un fatto elementare del quale è vano ricercare l'origine mentre è utile ricercare le sue modalità nella creazione estetica musicale. La battuta non è il vero ritmo ma soltanto lo sfondo ritmico della musica e, come tale, non sarebbe direttamente necessario " notarla „ nella musica; di più la musica nella quale essa domina risulta esteticamente inferiore, appunto perchè questo fenomeno ritmico non è inerente alla sola musica. Ora la melodia rudimentale alliterale su due note contiene in sè stessa la battuta di tempo binario, che noi avvertiamo subito in essa: essendo l'alliterazione su due note la forma melodica più aderente alla battuta, quella che più la fa risaltare. L'aspirazione leggera, che poco innanzi notai, come innalza così anche " accentua „ la prima nota rispetto alla seconda espirata; e viene perciò a mettere in evidenza, per necessità di ritmo fisiologico-muscolare e non per influsso emozionale, un tempo forte ogni due, come ciascuno potrà notare cantando, senza prevenzioni pro o contro, la ninna-nanna di Tarcento semplificata: della quale, come di gran parte delle ninne-nanne, è caratteristica la battuta binaria. E qui ripeto che un cambiamento di suono, cioè un intervallo, porta sempre con sè accentuazione e che questo principio permette di considerare il ritmo (inteso embrionalmente anche come battuta) come fondamento della musica perchè da esso viene ad avere origine lo sviluppo e l'arricchimento degli intervalli melodici.

Di più anche l'origine della battuta ternaria resta in modo analogo dimostrata. Basta accentuare fortemente l'aspirazione, cioè immettere nei polmoni maggior quantità di aria, per riconoscere che è istintivo fare equilibrio a quella con due espirazioni leggere, più comode e meno faticose di una sola espirazione profonda di compenso: ed ecco istintivamente definirsi un tempo forte su tre, cioè la battuta ternaria. L'esempio del

fabbro-ferraio che picchia un colpo forte e due deboli è probativo: il colpo forte corrisponde all'espirazione forte necessaria nello sforzo accumulato; i due colpi deboli non sono che il gesto muscolare correlativo alle due inspirazioni leggere di compenso; e il fabbro-ferraio della preistoria, ricordiamolo, era l'uomo che con un sasso scheggiava una selce per farne un'arma o un utensile. Possiamo subito dedurre che la terzina, nella musica, è un elemento di " tensione ritmica „ che corrisponde nella " ritmopea „ a quello che è l'andamento monocromatico nella " melopea „. Questa interpretazione naturale e semplice si oppone a quella artificiosa sostenuta dal Villanis: che la terzina sia un elemento passionale nella musica anzi " fattore potentissimo di passionalità „. Interpretazione che, derivata dalla vecchia estetica musicale, è, oltre che inesatta, insufficiente: non potendo spiegare il larghissimo e felicissimo uso della terzina nella musica comica o semplicemente vana e brillante, come in certe trascrizioni alla Thalberg, e nelle variazioni.

Ma la battuta non è elemento " essenziale „ della musica. Essa va considerata come regolatrice della respirazione e quindi della melodia e in questo senso essa vale, tanto fisiologicamente quanto psicologicamente, più per il suo effetto di impulso iniziale che come elemento estetico necessario, più come " primum movens „ che come forza viva attiva e costante.

Resta da dimostrare l'origine del ritmo musicale, del vero ritmo musicale che molti confondono con la battuta. Resta cioè da dimostrare da che cosa abbia avuto origine la frase musicale.

Origine del ritmo.

Il ritmo è l'elemento ideale della musica: l'ordine, dice il Séailles, è l'equivalente dello spirito. Ma anche il ritmo ha i suoi fondamenti fisiologici.

Parecchi autori dicono avere origine il ritmo dalla respirazione: ma di questi alcuni confondono il ritmo con la battuta; altri affermano la cosa, ma senza darne una dimostrazione conveniente e, ad ogni modo, senza aver dimostrata prima l'origine della battuta come è necessario e come io ho fatto. Prendiamo, per semplificare le cose, la melodia rudimentale proposta, idealmente, come schema dei primi tentativi melodici dell'umanità

cioè, questa volta, una melodia indefinita su due note sempre alla stessa altezza. Le brevi espirazioni e inspirazioni dànno i tempi forti e i deboli ma, per necessità della respirazione profonda, normale, ogni tanto un tempo forte coincide, a intervalli costanti con una aspirazione profonda, donde un accento anche più forte sul tempo forte e sulla stessa nota, non essendo sufficiente questa pura ragione fisiologica ad accrescere l'intervallo in quel punto.

Nella monotona successione di due note veniva dunque a formarsi — secondo un processo " per cerchi concentrici ", per così dire, che è legge costante di tutti i fenomeni musicali — veniva a formarsi, oltre al ritmo della battuta, un ritmo più ampio: l'embrione del vero ritmo musicale; e in modo da soddisfare, oltre che al ritmo fisiologico, a quel ritmo psichico che è dato dalla tendenza dello spirito umano all'ordine e alla simmetria. E nel punto di inversione dall'inspirazione all'espirazione si formava, a mezzo del ritmo, un " punto morto ", un indizio di cesura che si perpetuò sino nelle forme classiche di ritmi costituiti da un numero pari di battute (quattro, ad es.) simmetriche rispetto al punto mediano di cesura. Si noti che tale forma di ritmo, coincidente con la battuta al principio e alla fine, è la più piana, la più usata in antico e la più propria all'espressione di sentimenti esicastici.

Anche coloro che non vogliono sentire parlare di fondamenti fisiologici della musica, non smentiranno che il membro di frase in Mozart finisce spesso con la battuta e così anche, per quanto più raramente, in Beethoven. Secondo me, ripeto, questa forma classica è la forma elementare di ritmo musicale dalla quale per evoluzione vennero le altre forme, ad es.: le forme comincianti con dieresi, la forma anacrusica, cioè cominciante con note su tempi deboli, la forma " maschile " terminante con nota su tempi forti; forme tutte originate dalla introduzione di quell'elemento patetico di differenziazione ritmica, che è la sincope, largamente intesa.

La *sincope*, sintomo di un inciampo nella respirazione, è un riflesso naturale del *pathos* musicale e insieme può derivare da stanchezza per canto prolungato o da difetto d'aria nei polmoni (intesa così è sincopata anche la nota che il cantante non può sostenere... per aver respirato male). E qui è opportuno che io giustifichi, una volta per tutte, le connessioni che cerco di definire tra il linguaggio musicale e la dinamica della respirazione, ricordando un importante acquisto della fisiologia moderna segnalato dal Le-

chalas nella *Revue Philosophique* dell'anno 1884: l'accertamento scientifico, voglio dire, della connessione che v'ha fra il nervo pneumogastrico e i nervi dell'apparecchio uditivo e di fonazione, luminosa scoperta che avvalora tutte le mie argomentazioni e, sopra tutto, dà una base naturale al principio messo da me a fondamento della mia teoria che: il gesto connesso al suono portando accentuazione e questa portando variazione nell'altezza delle note, il ritmo, sin dalle sue fasi rudimentali, è l'elemento fondamentale e per così dire " generatore " della musica (1). Ed ora proseguiamo in questa esposizione schematica e sistematica che considera, per comodità, distinte e successive delle fasi di evoluzione che si penetrarono mutualmente anzichè seguirsi saltuariamente: *natura non facit saltus*. A poco a poco, come la leggiera aspirazione portava con sè una nota poco più alta della nota seguente espirata, così la grande aspirazione portò a poco a poco, quasi automaticamente, ad una maggiore altezza di note. La quale, per la legge di reversibilità estetica, veniva ad essere correlativa di un turbamento fisiologico e però di una commozione psichica maggiore, mentre, viceversa, una commozione più intensa, turbando prima di tutto la respirazione, richiamava all'uso automatico di queste discontinuità melodiche e di quelle discontinuità ritmiche che sono le sincopi. Discontinuità le quali richiamavano un intervento più deciso del ritmo, elaborato frattanto dalla ritmica, e davano così una maggiore agilità alla musica vocale la quale poteva avventurarsi, un po' più ardita, alle prime ascese melodiche. Perchè il ritmo, precipitando le impressioni sonore, richiede un intervento più intimo della psiche, donde un accrescimento di personalità e di vitalità espressiva. E così venne a poco a poco a perdersi il carattere esicastico, quasi di pura fascinazione, della musica vocale e subentrò insieme l'elemento ritmico su un fondo di esaltamento fisiologico

---

(1) È interessante notare a tal proposito come dalle esperienze dei fisiologi la respirazione di chi ascolta o suona della musica tenda a mettersi d'accordo, in certa guisa, col " movimento " sonoro. Ma qui resta molto da fare dal lato sperimentale e si dovrebbero tentare esperienze per indagare se vi ha corrispondenza fra respirazione e frasi ritmiche. Si dovrebbe cominciare con musica molto regolare di ritmo: minuetti, ad es., e passare gradatamente a ritmi sincopati e irregolari (non simmetrici, ecc.). Io ho fatto su me stesso qualche ricerca nei limiti possibili ad una introspezione non deviata dalla autosuggestione, ma questo non è il luogo di parlarne.

e passionale, ma in certa guisa attenuato; trasformato, insomma, in materia artistica, per quanto rudimentale; cioè intuito e riprodotto sotto quel particolare aspetto che è proprio della commozione estetica. Elemento ritmico che, a traverso la evoluzione dell'arte, divenne sempre più ardito e deciso, formò a poco a poco della musica un sistema espressivo vario e duttile e, in grazia della suggestione sonora e di una tendenza al simbolismo musicale che è antica quasi quanto la specie umana, cercò talvolta di assurgere o di snaturarsi -- sino ad un linguaggio di indole particolare. Era naturale che in questa evoluzione la musica si incontrasse con l'evoluzione del linguaggio articolato in quanto esso è suono o, meglio, in quanto esso è una serie di timbri emozionali e di " intonazioni „ definitesi a poco a poco come elementi di *un secondo linguaggio rafforzativo* entro il linguaggio articolato stesso: basta pensare alla cadenza all'incirca di quinta nell'interrogazione o al procedere normale della voce su due intonazioni, nel parlare tranquillo e ordinario.

Ma non bisogna dimenticare che la musica si evolveva sotto l'imperio e col freno, anzi, di leggi sue proprie quali: la necessità di mantenere i suoni sui quali il linguaggio articolato trascorre via e che, così mantenuti, perdono il loro carattere indicativo e rappresentativo: la necessità di definire, in una qualunque espressione musicale, una formula purchessia di cantilena; l'istinto ineluttabile della ripetizione di questa formula; la necessità logica, e mnemonica insieme, che queste formule fossero definite da note iniziali o finali particolari -- per alliterazione melodica estesa alla cantilena -- note chiamate ad un'azione elettiva di punteggiatura musicale. Fatto questo che, a poco a poco, come vedremo, condusse al definirsi del sentimento tonale e al costituirsi delle tonalità moderne. Certamente queste necessità rudimentali di struttura quasi " geometrica „ non si imposero tutte insieme ma ciascuna a sua volta: ma basta una sola di esse a differenziare sostanzialmente la musica dal linguaggio e a far considerare i due soli elementi musicali coincidenti -- la formula normale di due note e la cadenza -- come non derivazioni l'una dall'altra ma concordanze dovute alla identità del mezzo espressivo — il suono vocale: nello stesso modo che concordano i timbri emozionali caratteristici dei varî sentimenti, amore, ironia, paura, ira e così via.

Musica ritmica.

L'alliterazione ritmica è stata da me alquanto trascurata in questi studî, perchè la melodica aveva per il mio assunto molto maggiore importanza. Alla melodia, cioè alla musica vocale, io collego l'istinto estetico esicastico, il desiderio cioè della *rêverie* estetica, la brama della fascinazione auditiva; mentre alla musica ritmica, e interiettiva insieme, io ricollego l'istinto estetico diastaltico, l'ardore dell'esaltazione passionale, il bisogno dello scotimento nervoso. Ma poichè, ripeto, anche qui natura non *facit saltus*, il grido, come vedremo meglio, e la battuta ricollegano insieme ad un certo punto le due arti rudimentali, la vocale e la ritmica, che mutualmente si penetrano e si arricchiscono. Ma la musica ritmica e interiettiva rudimentale fu la prima a sorgere in grazia della sua violenta azione sulla sensibilità e quella che, nell'unione con la musica vocale, dominò come parte vitale. Perchè in essa la ripetizione della scossa sonora aveva sviluppato a poco a poco la sua nativa tendenza all'ordine, alla regolarità, alla disposizione periodica e aveva ingenerato così varie forme di ritmi. Questi arrecarono la scintilla prometea al monotono ritmo della musica vocale scandito dalla respirazione. Il grido delle interiezioni vocali — come suono che si discostava dai suoni medî del linguaggio e del canto — diede le prime sensazioni dello " scarto " della voce e si determinò nettamente più tardi nell'intervallo del canto e nel grido alquanto " musicalizzato " della musica ritmica, nella danza barbara: come nella musica dei Coribanti che seguirono Cadmo in Grecia.

Ma il grido, ripeto, va inteso tanto come scarto all'insù: per esaltazione, terrore o paura, quanto come scarto all'ingiù: per depressione dell'energia vitale o per astenia del terrore supremo, come suono basso aspirato. E il ritmo, ripeto, va inteso da prima come gesto muscolare accompagnante ogni emissione di suono e a sua volta, poi, come eccitatore muscolare per l'inversione di funzioni già notata, che è fondamento della evoluzione artistica.

Ne abbiamo esempi anche negli animali: il gibbone canta, secondo notò il Darwin: ma il suo canto non è che una ritmica incoerente di urli e di grida, accompagnate da trasalimenti incoordinati del corpo e da una mimica facciale: l'urang-utang, quando è assalito, si batte il petto fortemente col pugno in modo da

farlo risuonare come una cassa armonica: ecco un gesto ritmico che è segno di esaltazione e serve, insieme, ad esaltare il coraggio della belva. L'uomo primitivo, guerreggiando, avrà sempre picchiato della lancia sullo scudo, come i Cimbri dinanzi a Mario e come i selvaggi africani o australiani nostri contemporanei; i bardi tedeschi cantavano e gettavano alte grida eccitanti, nelle battaglie. L'oratore che batte il pugno sul tavolo ci dà un esempio di tendenza ritmica sonora, percussiva; così il bambino che pesta i piedi. Ambedue sarebbero molto turbati se il loro gesto ritmico non desse suono; se, ad esempio, avessero a loro disposizione un tavolino di sughero o un pavimento di stoppa: perchè il rumore della percussione è quello ch'essi vogliono come scarica della loro energia nervosa e come sensazione eccitante insieme. Questo potere di eccitazione, cioè di suggestione muscolare, della percussione ritmica — certamente unito al grido, ma non ancora al canto — fa della " ritmica „ primitiva l'arte musicale esaltatrice e sviluppa l'istinto della musica strumentale — cioè, in un certo senso, artificiale — e l'istinto dell'espressione " di ciò che vi ha di comune fra i varî momenti dell'energia " estetica „ della psiche e il movimento sonoro. E ciò in opposizione, nei primordi, alla musica vocale, calma e fascinatrice, fatta per addormentare l'animo in un dormi-veglia fantastico e rivelante alla psiche primitiva il potere evocatore della musica.

In tal modo l'arte ritmica, consistente essenzialmente in una alliterazione ritmica di interiezioni vocali e di percussioni sonore, si sposava alla musica e alla danza, espressive ambedue, nei primordi, dei sentimenti violenti o ricchi di vitalità: questo in grazia dell'accentuazione che l'alliterazione ritmica conferisce ai primi tempi della battuta, particolarmente della ternaria, caratteristica della danza. Anche nelle nostre danze, dalle gighe polifoniche dei maestri antichi ai *dancings* moderni, l'alliterazione ritmica (e insieme per intervallo, come è naturale), è l'elemento costitutivo predominante. Invece l'arte vocale resta da prima espressiva dei sentimenti astenici e della tendenza alla *rêverie* e si sposa, in grazia del suo potere evocatore e fascinatore, all'arte della magia: si pensi alla fascinazione dei serpenti per mezzo del suono monotono di un flauto, che non è che una delle sopravvivenze caratteristiche delle molteplici esperienze primitive sul potere fisiologico e psichico dei suoni; e si ricordino anche le leggende di Orfeo, di Anfione, di Talete.

Questa è, secondo me, la vera ragione dell'uso della musica

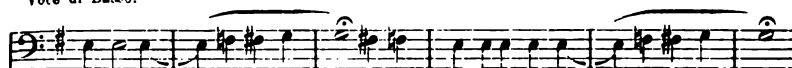
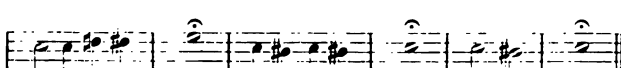
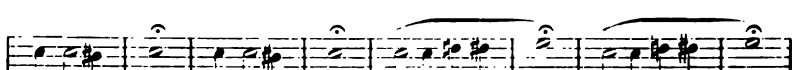
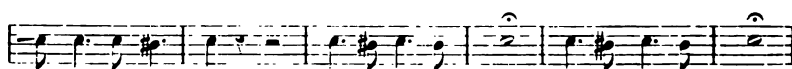
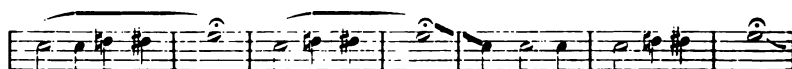
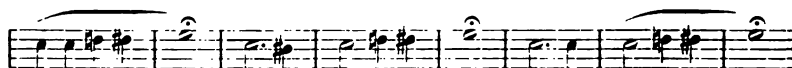
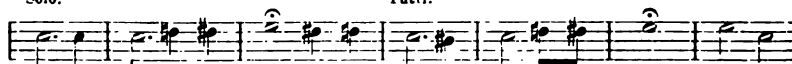
nell'arte magica, uso favorito soltanto e raffinato dalla concezione animistica che l'uomo primitivo aveva del mondo; senza stare a ricercare in sottili astrazioni filosofiche la ragione di un fenomeno chiaro e spontaneamente delineatosi nel tempo. Più tardi, arricchitosi il linguaggio di inflessioni, la musica vocale facendo uso di più suoni contemporaneamente e la musica strumentale aggiungendo agli strumenti di percussione i primi strumenti a pizzico e a fiato, le tre correnti: del linguaggio (in quanto esso è suono, ma specialmente " timbro „ emozionale), della musica vocale e della percussione ritmica, si confusero e si arricchirono l'un l'altro ed ebbe principio l'evoluzione di un'arte musicale propriamente detta, evoluzione della quale i fenomeni esterni più salienti furono: la tendenza all'euritmia e alla forma strofica; il progredire del sentimento tonale e la tendenza all'armonia e, parallelamente, il riconoscimento sempre più largo della possibilità di esprimere in simboli musicali gli stati d'animo.

Non si creda che quest'ultima tendenza sia relativamente recente e sviluppatasi in epoche di civiltà già avanzata. Perchè il riconoscimento degli effetti della musica sugli ascoltatori e sui cantori, effetti derivati dal potere fascinatore dei suoni e dal potere eccitatore dei ritmi, condusse molto presto l'uomo a pensare che una forza ignota, uno " spirito „ parlasse nelle cantilene, come era proprio del sistema di pensiero animistico dell'uomo primitivo. Ma a poco a poco, col progredire dell'autocoscienza, l'uomo riconobbe intuitivamente che le evoluzioni melodiche e ritmiche aderiscono prontamente e strettamente ai moti dell'animo e venne a pensare che il suo stesso " spirito " cantando, esprimesse — cioè dicesse se stesso coi suoni — e il fenomeno di reversibilità fra le emozioni e la loro espressione, più o meno naturale o presunta, glie lo confermò. E infine, con l'affermarsi e col progredire: da un lato della facoltà di astrazione, e per essa di un simbolismo musicale embrionale, e dall'altro dell'imitazione musicale, astrattiva e sintetica, egli venne a pensare che altre cose potessero essere rivelate dalla musica, cioè che essa potesse descrivere oltre che esprimere.

Fra i Cinesi e i Greci si sa quanta importanza avessero acquistato queste tendenze estetiche ma, non essendo questo il momento di parlarne, io mi limito a riportare ancora dall'Antinori un brano suggestivo sui Niam-Niam: " Talvolta cantano ariette accompagnati dal *condì* (strumento partecipante del liuto e del mandolino) e coi suoni che ne traggono cercano di significare vari sentimenti dell'animo, come il saluto (musica espres-

siva e descrittiva), la gioia, il dolore, ecc. (musica espressiva). Si valgono della musica per vincere il cuore delle donne e per indurle a contentarli nei loro desiderî (suggestione sonora da simbolismo musicale).

Quanto al sentimento tonale, vedremo più in là come esso ebbe origine da necessità musicali, cioè dalla specializzazione di alcune note elette ad aprire e chiudere le frasi musicali e da un bisogno di " punti fissi " sonori, bisogno costruttivo strettamente connesso col precedente. Per convincersene si esamini questa canzone degli antropofagi di S. Cristina, nella quale i

Canzone degli Antropofagi (dal Lichtenthal).

" punti fissi " sonori sono: *sol* e *mi*: quest'ultimo con un vero ufficio di tonica messo in evidenza dall'uso di una specie di

sensibile: *re diesis*. L'àmbito melodico è ristrettissimo tuttavia, secondo la testimonianza del viaggiatore che la trascrisse, questo coro bellicoso cantava guerre, uccisioni, orgie di carne umana e simili orrori più che passionali.

" Della tendenza all'armonia si sa abbastanza la stretta relazione col sentimento tonale e poco di nuovo ci sarebbe da dire e quel poco io preferirò, per brevità, lasciarlo nella penna „.

La musica e l'evoluzione del pensiero e del linguaggio nell'uomo.

In questo tentativo di stabilire la psicologia della musica primitiva e di dare impulso ad una paleoglottologia del linguaggio musicale, io non ho potuto giovarmi di documenti " fossili „ di conservazione certa, di testimonianza indiscutibile. Geologia, archeologia, filologia sono più avventurate sotto questo riguardo: ed è naturale e logico che, in mancanza di prove dirette, io mi valga, riguardo alla musica, dei risultamenti più sicuri che queste scienze ci forniscono in ordine alla psicologia dell'uomo primitivo. E poichè la filologia comparata riassume il più e il meglio di queste cognizioni, ne seguirò passo passo le deduzioni più importanti, facendo contemporaneamente un rapido riassunto di alcune delle mie più importanti conclusioni.

Il linguaggio è frutto di una lentissima e graduale evoluzione e così la musica: di più, come per il linguaggio, anche per la musica è presumibile un'origine polifiletica (musica e linguaggio essendo primitivamente inscindibili), cioè un'origine da complessa sorgente: l'onomatopeia, l'interiezione istintiva, i riflessi sonori dovuti a sforzi collettivi, e così via.

Ma, per quel che riguarda il linguaggio, il suono si differenziò a poco a poco, divenendo articolato, cioè assumendo brusche discontinuità dovute ai movimenti svariati dei diversi organi concorrenti alla fonazione: corde vocali, lingua, labbra, ecc.: mentre, per quanto riguarda la musica " vocale „ il suono (continuo, cioè musicale, in questo caso) rimase verosimilmente fossilizzato per gran tempo in semplici formule istintive di due note e di vario intervallo.

Questa fossilizzazione estetica è per sua stessa natura di carattere esicastico, cioè dello stesso carattere presunto nella mu-

sica vocale primitiva. Ciò va d'accordo col fatto che il suono musicale, tendendo ad essere mantenuto a lungo, a differenza di quello articolato, i primi saggi di musica " vocale „ non possono essere, anche per ciò solo, scompagnati da una certa riflessione — o meglio attenzione estetica — in gran parte determinata ed accresciuta per suggestione dal suono; e questa è una condizione esicastica. Nella musica ritmica, invece, di sua natura diastaltica, si individua la nota interiettiva o grido musicale.

La distinzione delle due note (o intonazioni per meglio dire) era fatta recettualmente, cioè senza l'intervento dell'autocoscienza, la distinzione dei vari intervalli (non oltrepassanti, forse, l'àmbito di una terza all'incirca) doveva mancare, essendo questi intervalli dovuti, e quasi soltanto automaticamente, all'accentuazione del tempo forte, cioè dell'inspirazione.

Tutto questo è d'accordo col risultato della filologia che le parole del linguaggio primitivo fossero parole-frasi. Così che alla formula melodica risponde la coeva " formula „ linguistica; alla deficienza di analisi melodica da parte dell'orecchio e all'assenza di grammatica musicale, la assenza di analisi logica delle percezioni tradotte in parole, cioè l'assenza o quasi di pensiero concettuale o, in altre parole, " la disperata povertà della facoltà di astrazione dell'uomo primitivo „.

Ovvero per paragonare, come è più opportuno, sensazioni con sensazioni, l'uomo primitivo forse non percepiva più di due suoni susseguenti come distinti l'uno dall'altro; come non percepiva più di due colori fra i sette nei quali noi dividiamo lo spettro solare.

Il progresso, in ordine alla percezione dei colori, è stato tanto lento che gli stessi inni Vedici, relativamente recenti, " i quali contano di più di diecimila versi e descrivono infinite volte il cielo in tutti i suoi aspetti, non fanno mai menzione del colore azzurro. Lo stesso deve dirsi dello Zendavesta, dei libri sacri dei Parsi, della Bibbia e dei poemi omerici. È pure un fatto, che nè il Rig-Veda nè lo Zendavesta parlano degli alberi o della terra, come verdi... Aristotile nella sua *Meteorologia* parla dell'arcobaleno come tricolore: rosso, giallo e verde „. Precisamente il rosso e il giallo sembrano i colori più anticamente percepiti e distinti l'uno dall'altro. Ora questi due colori costituiscono, nell'ottava dei colori, un intervallo oscillante tra la seconda o la terza — l'arancione come colore intermedio rendendo alquanto incerta la determinazione — e questi intervalli

cromatici corrispondono a quell'intervallo, variabile tra la seconda e la terza, che vedemmo costituire la formula melodica primitiva e l'àmbito probabile di melodie rudimentali come quella degli antropofagi sopra riportata.

Questo ravvicinamento potrebbe sembrare un po' "pitagorico", nel senso che esso parrebbe dare soverchia importanza ai "numeri", ove non si pensasse che molteplici prove noi abbiamo delle reazioni che hanno uno sull'altro i due organi della vista e dell'udito, e della probabilità, quindi, che i loro progressi siano concomitanti.

La percezione di più di due oggetti, tali quali sono i suoni o i colori, era dunque ardua nell'uomo primitivo e, poichè l'uso di essi come mezzi di espressione trascendeva, almeno in parte, la sfera del pensiero recettuale, è significativo osservare che, nella stessa sfera del pensiero concettuale, vi ha una facoltà analoga: quella del numerare, che progredisce molto lentamente. Le tribù inferiori del Brasile contano, per mezzo delle nocchie delle dita, solamente fino a tre, e poi dicono: molti. Un vocabolario Pari ci dà: 1 *omi*, 2 *curiri*, 3 *pria* = molti. Un vocabolario Botocudo: 1 *mokenam*, 2 *uruhu*. I Neo-Olandesi non hanno alcun numero superiore a due.

Ora, senza voler affermare l'assurdo che sia necessario poter numerare i vari suoni per contarli, è giusto considerare che una mentalità così meschina porta con sè un'espressione estetica necessariamente mancante di ordine, di coerenza e di ampiezza.

Il selvaggio, e a maggior ragione il così detto uomo primitivo, nell'apprezzamento comparativo distingue dunque solo il prossimo e il lontanissimo, il poco dissimile e il molto dissimile, il due e il numero grandissimo. Distingue il rosso dal giallo e distingue due note vicine distanti di tono e forse anche di semitono, ma, se deve servirsi di un intervallo maggiore, di terza, ad es., è obbligato ad arrivarci per piccole divisioni musicali o pure "strisciando" la voce, secondo l'uso orientale (Giapponesi, Arabi, ecc.) e secondo si vede nella *Canzone degli antropofagi* di S. Cristina al segno ↘. Egli, cioè, è obbligato ad aggrapparsi, per così dire, alle note: non riesce ad isolarle nettamente e a valersene liberamente: è sostenuto dalle note più che non le domini. Dato questo, la musica vocale primitiva non poteva avere quella decisione e franchezza di inflessioni e di atteggiamenti e sopratutto quella ricchezza di intervalli che erano necessarie all'espressione, sia pure rudimentale, della passione, voluta dallo Spencer; mentre il grido e la percussione ritmica

— unita alla danza e alla mimica perchè suscitatrice di potenti suggestioni muscolari e violenta, agile, libera — più acconciamente serviva a quello scatenarsi di scariche nervose che doveva costituire per l'uomo primitivo l' " espressione „ di una passione. La musica vocale le si unì più tardi, con le sue formule melodiche monotone e senza fine ripetute, allo scopo di unire alla suggestione muscolare la fascinazione auditiva; mentre l'impulso dei ritmi conferì alla musica vocale una maggiore agilità e la tendenza a possibili e decise ascensioni melodiche, in contrasto con la tendenza astenica primitiva.

Per giungere ad uno sviluppo fecondo della musica, occorse l'affermarsi definitivo dell'istinto tonale nell'intervallo di quinta, come vedremo, e la costruzione di strumenti che fissarono i suoni rendendo più pronto e agevole l'adoperarli e permisero di valersi di figurazioni e di velocità ritmiche, di potenza sonora e di varietà di timbri che la voce umana non avrebbe potuto mai concedere.

A questo punto all'incirca si può far risalire quella che proporrei di chiamare " *l'evoluzione concettuale della musica* „: quando la formula di due note; l'uso della cadenza melodica; il differenziarsi dei ritmi già elaborati dalla danza; il ricorrere di note elette a segnare gli estremi dei ritmi divennero, da enunciazioni istintive, elementi per così dire concettuali, riflessi, della intuizione estetica musicale; e " la ripetizione „, fenomeno essenziale della musica, fu disciplinata dall'istinto ritmico e tonale.

Vi ha, in questo progresso della musica, qualche cosa di analogo al differenziarsi che avvenne delle parole in parti del discorso, cioè al perfezionarsi dell'enunciazione predicativa insieme al pensiero concettuale.

Già prima di questo periodo avevano cominciato ad affermarsi come note iniziali e finali dei ritmi le note estreme dell'àmbito melodico adoperato: secondo ogni probabilità questo àmbito fu di terza da prima e poi di quinta, proprio come, anche oggi, comporterebbe la tendenza verso il grave, cioè la tendenza esicastica, che si può notare in tanti canti popolari. La nota più bassa fungeva sempre da nota di riposo e da nota conclusiva, servendo di tonica rudimentale; il disegno melodico doveva essere in accordo con lo spirito rozzo e franco di quell'epoca: composto di brevi frasi ascendenti o discendenti diritte e nette senza ripiegature o ravvolgimenti melodici e, al più, con l'opposizione di una frase ascendente ad una discendente che costituì un ulteriore enorme progresso verso l'euritmia strofica, e con as-

senze di sincopi; e queste brevi frasi ripetute per intero o in parte in lunghe serie a mano a mano più complesse e intrecciate.

Ho indugiato in questa esposizione, per sua natura alquanto vaga, per far intravvedere come, da questi umili principî sino alla musica più moderna e più ardimentosa, si potrebbe costruire, con criteri musicali, tutta una serie di organamenti ritmici e melodici (col sussidio poi per l'epoca moderna dell'elemento armonico sopravvenuto a definir meglio i ritmi (frasi) e le tonalità), e questa serie rilegare mercè tutta una genesi di ritmi da ritmi e di figurazioni melodiche da altre figurazioni. Il che mostrerebbe come anche l'evoluzione, oltre che l'origine, della musica non richieda affatto, per essere spiegata, il sussidio dell'influenza del linguaggio articolato nè l'intervento di emozioni potenti elettive, cioè elaborate " ad hoc „ dalla specie o dalle singole razze umane. Si intende che io voglio parlare di evoluzione " tecnica „ nel solo senso di un accrescimento di mezzi espressivi: in nessun altro senso può esservi evoluzione nell'arte.

Dal così detto canto di un gibbone o di un gorilla, canto fatto di grida, di fremiti vocali e di trasalimenti ritmici, ad una *fuga* di Bach, v'ha tutta un'evoluzione spiegabile con leggi interne alla musica stessa, v'ha tutta una serie di azioni e reazioni di elementi proprî della musica originati tutti da un principio solo: quello della connessione necessaria fra gesto, ritmo — e per esso " accentuazione „ vocale — e altezza — e più tardi anche singolarità di posizione ritmica — di note musicali. Vi ha tutta un'elaborazione graduale che conduce a grado a grado: da un lato alla specializzazione di alcune note elettive come iniziali, finali e " antifinali „, di ritmi (tonica, dominante, sopratonica, modale, sensibile e così via); e dall'altro, al differenziarsi e al moltiplicarsi degli schemi ritmici mensurali (battute) dal prototipo binario e poi dal ternario e da ambedue uniti. E in tutta questa lunga evoluzione, a traverso tutta questa serie di azioni e di reazioni, per entro tutta questa elaborazione graduale, si vede dominare un fatto coordinatore e accentratore fondamentale: la Ripetizione, ripetizione di note singolari (allitterazioni) e ripetizione di formule melodiche che dall'embrione di due note vanno sino ad un lungo tema di sonata o di fuga.

Ripetizione che a grado a grado, dall'àmbito ristretto di una canzone primitiva sino alla vasta distesa sonora di una forma sinfonica, si amplia e si moltiplica per cerchi concentrici costituendo, oltre la ripetizione di un tema, la ripetizione frammen-

taria (elaborazione) entro un brano (1° tempo, di una sonata ad esempio) e la ripetizione di un brano (ritornello di questo 1° tempo, da capo di un'aria, di un minuetto, di uno scherzo). Ripetizione che si differenzia in varie forme, anche più remotamente avvertibili: in forma tonale costituendo, ad esempio, il ritorno della tonalità di impianto nella seconda parte di un primo tempo di sonata e il ritorno della stessa tonalità nell'ultimo tempo della sonata stessa — ricorso tonale che, per la squisita sensibilità di un Mozart, era inevitabile anche alla fine di una lunga corsa musicale a traverso tutta un'opera drammatica — e in forma ritmica costituendo, nella sonata di tre o quattro tempi, il ritorno (di solito) dell'ultima parte al movimento della prima (per lo più allegro) e quasi sempre allo stesso tipo di battuta ternario o binario.

Si può dire che ogni epoca musicale e ogni genio creatore nella musica sia caratterizzato da particolari forme di ripetizione, peculiari e riconoscibili. La riforma wagneriana, sotto questo particolare aspetto, in che cosa consiste se non in una singolare forma di ripetizione (ricorsi dei *leit-motiven*) intesa ad una particolare opera di suggestione sonora e intellettuale, concettuale, anche, se si vuole? Il Wagner in tal modo, con l'intuizione ingenua e semplice che è caratteristica del genio, celebrò e sollevò al maggior vigore di espressione, quella che può dirsi un' " Idea „ platonica del mondo musicale: in questo degno, più che delle meditazioni degli esteti moderni, di un dialogo del " divino „ filosofo.

Nessun'opera musicale si sottrae a questa necessità intima della ripetizione. Anche in certi " deviamenti „ denunciati da critici moderni poco accorti, questa necessità di struttura, che è la sola inerente, immanente alla musica, rimane ed è rispettata, anzi sfruttata... forse perchè quei deviamenti non sono propriamente da considerarsi tali.

In questi casi quella che muta è la forma di suggestione sonora: quello che è " nuovo „, e che pare deviamento, è l'adozione di particolari sensazioni musicali " sistematizzate „: così le dissonanze " ardite „ ma " sistematiche „ dello Strauss e quelle del Debussy, spesso più pastose, animate sempre da un alito di poesia mercè il simbolismo musicale e di particolare sapore tonale e armonico. Ma i critici sono così poco abituati alle considerazioni estetiche più elementari, hanno così poco l'abitudine di ragionare e di farsi guidare da idee direttive che non siano... comodi preconcetti!

Mi si perdoni: io obliavo me stesso perchè non sono qui per fare della critica e tanto meno la critica della critica.

Dicevo dunque — e mi riassumo — che il fenomeno coordinatore della musica è la ripetizione, mentre l'elemento " ordinatore „ è dato da note specializzate (iniziali e finali di ritmi); e che anima e ragione della musica è la connessione fra gesto, ritmo percussivo — e per esso accentuazione vocale — e altezza o singolarità di note (note specializzate).

Se dopo tanto discorrere può sembrare ancora ardito questo ultimo concetto sintetico, io osservo che esso può essere avvalorato da piccole verità riconosciute qua e là da musicografi e da esteti e non rilegate e connesse mai da un pensiero unico più ampio e sintetico.

Ne accenno per brevità una sola: la più suggestiva.

Da quando il Koussemaker scoprì la connessione che vi era fra la notazione neumatica dei canti chiesastici e l'accento oratorio e, per primo, diede la chiave dell'interpretazione dei neumi considerandoli come formati dall'unione dei segni grafici adoperati ad indicare gli accenti grammaticali, da allora sino ad oggi si è fatto psicologicamente soltanto un piccolo passo innanzi su quella via segnata da un istinto estetico millenario: giungendo con stento alla conclusione essere il canto fermo l'*épanouissement* dell'accento grammaticale, conclusione che riveste, così com'è, più un carattere di paradosso brillante che di verità evidente e proclamata.

Ma, poichè ogni paradosso può dirsi una verità parziale, inespressa o male espressa, un metallo non ancora scorificato, quel paradosso brillante, fuso al crogiuolo e libero dalla scoria, avrebbe fornito il lucido metallo del semplice concetto che ha animato l'elaborazione di questo studio che cioè: la musica tutta è sbocciata dall'accentuazione, e, per essa, dalla dinamica respiratoria disciplinata più o meno dall'isocronismo, perchè l'accentuazione è l'equivalente del ritmo percussivo (battuta) e questo deriva dal gesto, come riflesso muscolare accompagnante sempre il riflesso sonoro non ancora musicale. Ne abbiamo, ripeto ancora, un esempio nel bambino. Dice infatti del bambino Bernard Perez: " En attendant que surgisse la faculté de locomotion, ses tendances motrices s'accusent par un exercice incessant. A ces mouvements, pour la plupart indistincts et peu précis, s'ajoutent aussi ' les sons, simples à vérité et sans articulation, mais cependant variés ' (Tiedemann). Rien ne montre mieux les rapports intimes des centres moteurs des membres et des

centres des mouvements d'articulation, que cette nécessité pour l'enfant et pour l'animal d'associer des sons à des mouvements „.

Ed abbiamo poi, nelle connessioni del nervo pneumo-gastrico coi nervi degli apparati auditivi e di fonazione, la base fisiologica non solo delle varie connessioni studiate, ma della stessa proprietà della musica di esprimere, per dirla con l'espressione alquanto inesatta del Levêque, ciò che c'è di comune fra il sentimento e il movimento.

Concludendo, io non nego che la particolare accentuazione passionale che interviene nel linguaggio commosso e che, per verità, si risolve, più spesso che in intervalli particolari, in timbri caratteristici e in " maggiore musicalità „ di suoni, abbia potuto influire in certo qual modo sulla musica; ma non in modo diretto nè predominante: la musica avendo avuto sin da principio svolgimento da cause sue proprie e secondo leggi particolari. Si tratta di azioni e reazioni per le quali una psiche e un organo vocale, capaci di " colorire „ sempre più intensamente un discorso, divengono, anche, più capaci di accentuare e disegnare con maggiore incisività una melodia valendosi di mezzi tecnici comuni.

E, quanto alle cadenze comuni al linguaggio articolato e alla musica, esse sono una coincidenza dovuta alla affermazione graduale dell'istinto tonale, istinto di costruzione e di " determinazione „ sonora che si afferma eleggendo un intervallo caratteristico - quello di quinta — come costituente le " imposte „ di una " arcata „ sonora, istinto tonale che fu creato a poco a poco dalla musica, che venne cioè " espresso „ a poco a poco dalla necessità logica dei ritmi (frasi), così come a poco a poco la favella creò nell'uomo la ragione, cioè il pensiero concettuale.

Questo riferimento non ha intenzioni brillanti o suggestive; ma racchiude modestamente una verità elementare, semplicissima e però salda come tutte le cose semplici.

Altra coincidenza fra musica e linguaggio è la formula di due note: rudimentale formula melodica nella musica, mentre è formula comune e ancora attuale nel linguaggio articolato. Tanto che le melodie più parlanti, le più suggestive, quelle che il nostro istinto musicale riconosce come più affini al linguaggio, sono quelle alliterali: che si evolvono spesso su due note sole centrali, come la divina *Ave, Maria!* dello Schubert della quale, tutti sanno l'effetto portentoso di commozione, anche su un uditorio numeroso e incolto. Chi pensi all'ampiezza di quel canto e ne osservi poi, notata sul rigo, la ristrettezza dell'àmbito melodico, si convincerà che, come già osservai, l'idealizzazione degli

intervalli non avviene nel senso indicato dallo Spencer, ma si fonda su un'intensificazione di elementi musicali che solo al genio è dato ottenere con un miracoloso equilibrio di elementi musicali: l'alliterazione melodica, i gruppetti di note, la lunghezza delle note, il timbro della quarta corda, la " tensione „ e la suggestiva ripetizione dell'accompagnamento, ecco alcuni degli elementi che concorrono alla idealizzazione di quell'intervallo melodico. Le belle melodie sono fatte quasi con nulla, ma in questo nulla c'è l'Intuizione del genio che lo idealizza e lo fa eterno.

E l'effetto di commozione collettiva, di simpatia umana, non dipende certamente dal fatto che quella melodia abbia idealizzato il linguaggio istintivo: ma dal fatto che il suo procedere alliterale — proprio di un sentimento esicastico quale è il religioso e sostenuto da un idealismo romantico qual'è quello dello Schubert — le sue inflessioni di semitono e di tono e le cadenze richiamano bensì alla mente le sonorità del discorso parlato, ma ***richiamano sopratutto la voce umana***. Questo avviene specialmente quando il movimento lento, come nel caso attuale, attenua di per sè stesso alcune impressioni prevalentemente musicali: dalla ripetizione e dalla simmetria delle frasi singole, al colpo d'arco e all'isocronismo della battuta: mentre l'accompagnamento arpeggiante accresce la suggestione sonora della ripetizione di note e di figure ritmiche, con un bruire di lagrime autunnali intorno a quel sospiro di speranza e di dolcezza.

La musica esicastica, dunque, non richiama di certo un linguaggio istintivo da essa idealizzato, ma semplicemente essa richiama alla mente la voce umana che fu sempre l'elemento suggestivo più potente della musica.

Questo quanto alla musica esicastica: quanto all'altra che potrebbe dirsi passionale (la classificazione... ha il valore di tutte le classificazioni), io sfido chiunque a sostenermi che il ***melos*** vi domini e non vi dominino invece il ritmo, le figurazioni ritmiche e le ripetizioni di queste e che non sia vero che gli intervalli in essa non abbiano valore se non in quanto uno dei loro estremi occupi un punto ritmico saliente.

Dunque la considerazione degli intervalli soli è insufficiente a dimostrare l'origine della musica dal linguaggio istintivo e bisognerebbe, per sostenere ancora la teoria dello Spencer, portare almeno innanzi una teoria " musicalmente plausibile „ dell'origine del ritmo musicale dal ritmo incoerente del linguaggio esaltato e dimostrare, nell'uomo primitivo, la capacità di astra-

zione e di analisi sonora necessaria all'imitazione e alla trasformazione musicale di questo linguaggio.

Io oso credere che, così facendo, si finirebbe per ricadere nella mia teoria e per riconoscere che proprio non v'ha nessuna necessità di far assumere al linguaggio istintivo... una responsabilità così grave quale è quella della paternità della musica. Si riconoscerà allora che nella musica esiste una " logica dei suoni „ che nel discorso parlato non esiste nè pure in embrione e che le leggi di evoluzione dei due sistemi espressivi — in quanto " suono „ — sono nettamente distinte: di comune non essendovi che alcuni elementi di accentuazione sonora: le cadenze; una formula sonora normale: la formula di due note e i timbri vocali caratteristici dei varî stati d'animo.

Ed è suggestivo notare come con questi due elementi: l'alliterazione su due note e l'intervallo di cadenza, si possa costruire immediatamente una gamma del tipo cinese-gaelico. E se ne potrebbe, l'ho già accennato, farne la gamma originaria della musica se ciò non fosse più brillante che esatto, più fantastico che scientifico.

Ho a pena accennato sinora al problema dell'istinto tonale, del quale dico subito che nelle origini si confonde con l'istinto architettonico e quasi geometrico dei ritmi, cioè della punteggiatura musicale; ambedue derivano dal bisogno " logico „ di inizio e di conclusione, ma l'istinto tonale, come quello che veglia, per di più, a rendere intima la connessione vibratoria fra nota e nota, è il più comprensivo. Vedremo più tardi non solo le origini, ma l'evoluzione della tonalità e riconosceremo l'importanza che anche in questo ha l'alliterazione musicale.

Dell'alliterazione musicale si può infine dire che essa sia il segno della intensiva concentrazione melodica di fronte alla dispersione melodica delle epoche di decadenza musicale: epoche nelle quali la fascinazione sonora e la suggestione ritmica prevalgono sulla virtù evocatrice dei suoni e sulla capacità simbolica dei ritmi.

(Continua).

FAUSTO TORREFRANCA.

Arte contemporanea

INTORNO ALLE RELAZIONI DEL CANTO GREGORIANO COLLA TONALITÀ MODERNA.

1. — Introduzione.

Scopo di questo studio è di cercare, per mezzo d'un'analisi sperimentale, se tra gli elementi costitutivi della melodia Gregoriana vi sieno punti di contatto coi fattori del nostro sistema musicale; e quindi formulare un principio direttivo a ben distinguere e non confondere arte con arte.

Il confronto si fa direttamente sui *suoni e intervalli*, che sono l'elemento materiale dei due sistemi, quindi tra i loro principî formali che sono: *modalità e tonalità.*

Sarebbe istruttivo fare il confronto istorico; chè la storia dice che l'arte nel suo sviluppo seguì una legge di continuità. Il nascere d'un'arte nuova non è che una trasformazione della precedente per l'abbandono di alcuni mezzi e sostituzione di nuovi. Nè le evoluzioni delle forme e neppure le rivoluzioni delle teorie, hanno cancellato le orme dell'arte antica dal sistema così ben definito e grandioso qual'è il nostro.

Se non chè la prova storica, riguardo alla misura degli intervalli, non solo manca di precisione per difetto di esperienze esatte; ma si riduce addirittura in un caos di calcoli inconcludenti, ed *a priori.*

Lo stesso Helmholtz, riportando i modi antichi alla notazione precisa moderna coi dati teorici della storia, conchiude paragonando le scale antiche alla nostra *minore*, per la indeterminatezza di alcuni suoni; colla differenza che nella *minore* la variazione della sesta e della settima è d'un semitono; mentre nelle scale antiche la variazione di alcuni suoni è d'un comma che un buon cantore decide da sè stesso.

È appunto la prova dei cantori, che io ho fatto; e per evitare, più che è possibile, l'influenza degli istrumenti temperati, ho scelto cantori di chiesa, appassionati pel canto Gregoriano, ed esercitati a cantare senza accompagnamento. Non vi sarà poi chi possa pensare che cantore alcuno sia influenzato da teorie matematiche o preconcette nel dar vita al canto.

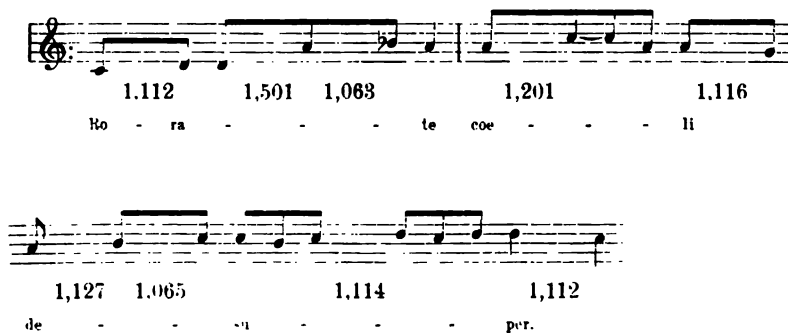
2. – Esperienze.

L'esperienza dei cantori fu fatta in due modi: prima essi cantavano le melodie innanzi al fonautografo che registrava le vibrazioni di ciascuna nota: poi io eseguiva le stesse melodie coll'Harmonium enarmonico sulla scala naturale, per sapere se rimaneva o no soddisfatto il loro orecchio e senso musicale.

Benchè questo secondo modo *ad orecchio* non abbia valore di misura di precisione, tuttavia ha una grande importanza di massima. Che nella struttura dei sistemi musicali (come nell'architettura) vi sieno delle linee fondamentali, dei dati elementari comuni a tutti, è troppo evidente; gli intervalli di ottava di quinta e di quarta, i tetracordi congiunti e disgiunti e semitoni a posto fisso formano la nostra gamma, così come la gamma greca. La questione si riduce storicamente alla determinazione dei toni e semitoni e terze e seste.

Non basta: la scienza musicale moderna ha dato all'arte sua una scala idealmente perfetta nella scala naturale e sarebbe ormai entrata nella generale convinzione della sufficienza sua, se il nome di Cornu e Mercadier, con esperienze errate fisicamente e artisticamente, non avesse respinto nel buio la soluzione del problema delle scale.

Ora trovo che i cantori non solo restano soddisfatti: ma esprimono un senso di stupore e di sorpresa, per la precisione e dolcezza

della intonazione. Ciò ammesso, il problema si ridurrebbe non a decidere su quale scala ideale si svolge la musica, ma quali modificazioni possono subire alcuni intervalli secondo il genere di musica, secondo l'interpretazione e, se così piace, qual grado di sopportabilità ha il nostro orecchio.

Il sistema moderno col quale intendo paragonare l'antico è definito completamente dagli intervalli della scala naturale e da quelli derivati da essi, tutto rinchiuso in ***due modi*** ed in infiniti toni.

Ho fatto eseguire alcune melodie dalle quali si possa riconoscere il carattere fondamentale di ciascun modo. Ogni numero, posto tra nota e nota, è la media di almeno cinque esecuzioni fatte da diversi cantori. In queste esperienze non sono riportati i valori assoluti di ogni nota, ossia il numero di vibrazioni ad esse corrispondenti, ma il numero che misura l'intervallo tra due note successive per due ragioni:

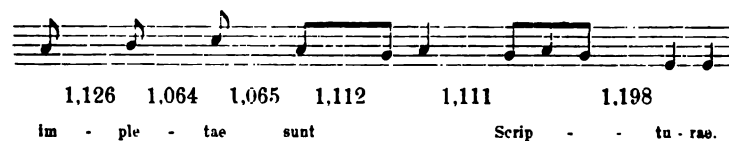
Prima perchè ciò che fa la melodia non è l'intonazione o altezza assoluta dei suoni, ma l'intervallo; così come per fare della filosofia non bastano le parole d'un dizionario, ma ci vuole il legame logico.

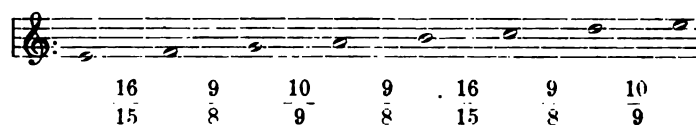
Poi perchè può avvenire che i cantori abbiano eseguito perfettamente le melodie, riproducendo identici disegni melodici; ma con diversa intonazione. In questo caso l'aritmetica elementare c'insegna che prendendo le medie delle altezze assolute delle note si altererebbero tutti gli intervalli; mentre in arte è vero il contrario, cioè che il valore dell'intervallo è indipendente dall'altezza delle note.

I Modo.

Da queste due esperienze si può ricostruire la scala del I modo:

$\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\left(\frac{9}{8}\right)$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$

Si vede che consta di due tetracordi disgiunti identici: Re_2 : Sol_2 e La_2 : Re_3: o, se piace, i due pentacordi: Re_2 : La_2 e La_2 : Mi_3 sono identici per struttura e disposizione di toni interi e semitoni. Il *Sol* in parentesi è normale, quando la melodia si svolge nel pentacordo inferiore; ma quando essa si svolge nel pentacordo superiore, l'intervallo: Sol_2 : La_2 è $\frac{10}{9}$ come il Do_2 : Re_2. Quando s'introduce il *Si* ♭ allora la scala diventa eguale alla nostra di ***Re minore***:

La melodia del III modo si svolge sulla seguente scala:

$\frac{16}{15}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$

Questa scala ha struttura identica a quella della nostra scala in *Do maggiore*; non differisce che per la tonica o finale che cade sul *Mi*.

In questo modo non sono frequenti le singolarità diatoniche del I modo: quando interviene il *Si*♭ la scala consta di due tetracordi congiunti di egual struttura: $Mi_2 : La_2$ e $La_2 : Re_3$.

La melodia ha disegno chiaro e un po' vago, perchè non presenta punti di grande prevalenza.

L'unità del disegno, il cui *ambitus* non ha il pentacordo e il tetracordo ben definiti, e meno ancora la biforcazione, ha molta somiglianza con quella dei disegni delle nostre melodie popolari.

V Modo.

Il V modo ha la seguente scala:

9/8 10/9 9/8 16/15 10/9 9/8 16/15

Questa scala si trasforma esattamente nella scala naturale maggiore quando si introduce il *Si* ♭, cioè si scambia la posizione tra il tono maggiore $^9/_8$ e il semitono $^{16}/_{15}$.

Finchè il canto o pel ***bemolle*** o evitando la quarta corda si mantiene sulla scala maggiore, presenta un aspetto tutto moderno; ma quando s'aggira sul tritono che preme sulla finale ***Fa*** allora acquista un disegno ardito e spezzato. Aristosseno chiama ***antimelodico*** il quarto suono che in una successione diatonica non fa un tetracordo consonante col primo.

Ecco la scala del VII:

Basta portare all'ottava bassa il tetracordo *Do* : ***Fa*** per riprodurre la scala naturale in ***Do maggiore.*** Perciò questo modo non presenta singolarità diatoniche nè disegni melodici estranei al nostro sentire. Anzi si avvicina tanto alla musica moderna che varii liutisti del cinquecento, tra questi il Gorzanis, scrissero arie di danza di fattura veramente artistica in questo VII modo, che corrisponde al-l'*ipofrigio* dei Greci.

V Modo.

Il V modo ha la seguente scala:

Questa scala si trasforma esattamente nella scala naturale maggiore quando si introduce il *Si* ♭, cioè si scambia la posizione tra il tono maggiore $^9/_8$ e il semitono $^{16}/_{15}$.

Finchè il canto o pel *bemolle* o evitando la quarta corda si mantiene sulla scala maggiore, presenta un aspetto tutto moderno; ma quando s'aggira sul tritono che preme sulla finale *Fa* allora acquista un disegno ardito e spezzato. Aristosseno chiama *antimelodico* il quarto suono che in una successione diatonica non fa un tetracordo consonante col primo.

Ecco la scala del VII:

$\frac{10}{9}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{10}{9}$ $\frac{16}{15}$ $\frac{9}{8}$

Basta portare all'ottava bassa il tetracordo *Do* : *Fa* per riprodurre la scala naturale in *Do maggiore.* Perciò questo modo non presenta singolarità diatoniche nè disegni melodici estranei al nostro sentire. Anzi si avvicina tanto alla musica moderna che varii liutisti del cinquecento, tra questi il Gorzanis, scrissero arie di danza di fattura veramente artistica in questo VII modo, che corrisponde all'*ipofrigio* dei Greci.

3. — Deduzione e confronti.

Dal detto risulta che il materiale artistico Gregoriano non solo è compreso tutto nel nostro sistema musicale, ma non ne abbraccia che piccola parte. È però da avvertire che il Gregoriano è un materiale frazionato, in paragone del nostro, cioè tolto in parte da un tono e parte da un altro.

Nessuno dei *modi* esaminati risponde esattamente ad un solo dei nostri due modi; perchè anche il terzo e settimo che si svolgono interamente sulla scala naturale maggiore hanno diverso il tono colle finali su' III e V grado.

Nel I e V modo è la corda mobile che col *Si♭* riproduce di quando in quando la scala di ***Re minore*** e di ***Fa maggiore***.

In questi casi si avvera la biforcazione della parte alta della scala per cui nulla vieta che, modulando, perfino l'ottava della finale possa variare enarmonicamente.

Ne segue che l'unità della scala nel Gregoriano è assai discutibile, e si riconosce non tanto da un principio estetico psicologico, quale è la tonalità, quanto dai caratteri modali che sono artificiali.

Quindi è che la scala Gregoriana non è sufficiente a riprodurre il modo corrispondente, così come le nostre due scale rappresentano i due modi maggiore e minore nella tonalità moderna. Per affermare il modo è necessario alle volte ricorrere a formole, specialmente cadenziali, che servono di ripiego; ma che indicano ancora che a costituire il modo concorre qualche cosa di più spirituale che non è la materialità dei suoni, e la distribuzione degli intervalli che è instabile perchè presa a mutuo da diversi toni.

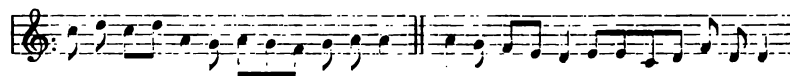
Naturalmente la *diatonia* nel Gregoriano assume un significato particolare. La melodia è diatonica non solo perchè non ammette successioni cromatiche, ma ancora perchè non contiene altri intervalli che quelli propri del modo e nello stesso ordine, il che è evidente quando essa procede per gradi congiunti. Che la corda mobile sposti semplicemente il semitono senza permettere la successione di due o più semitoni, tutti lo sanno; ma è da notare ancora che la corda mobile strascina altri suoni, come il *Sol* e il *Re*, alterandoli enarmonicamente.

La diatonia non è rigida ma cangiante nella posizione del semitono e nella distribuzione dei toni interi maggiori e minori. Sembrerebbe piccola cosa, pure questa mobilità diatonica è una fonte di varietà per le innumerevoli combinazioni nuove che essa fornisce nella costruzione del disegno melodico. Prendiamo un es. dal I modo. Esso nel suo *ambitus* comprende il tono di *Re* e il tono di *La*, e per il *Si* ♭ la melodia ripiega tutta sul tono di *Re* variando enarmonicamente il *Sol*.

Questi fatti ci fanno riconoscere che esso ammette una varietà che confina colla libertà. L'inciso:

può riferirsi o al *Re minore* o al *La minore*; diffatti la media dei cantori si mostra titubante. Invece un buon cantore dà liberamente quel senso che gli piace ed allora si distingue quando colla preparazione fa presentire che cosa seguirà poi.

Non è una spezzatura od angolosità della linea melodica, ma una morbida inflessione che fa sentire. Questa scissione della scala. per cui le frasi melodiche si alternano tra la quinta inferiore e la quarta superiore (come nell'*Ave*), si presta a corrispondenti melodiche analoghe alle nostre della *fuga del tono*, con similitudini ritmiche e riduzioni tematiche. Per es.:

Missa *Alme Pater* - Kyrie.

Un altro esempio del V modo ci porge il caso d'un disegno che al nostro senso pare discontinuo, perchè a causa del *Si* naturale sembra composto di suoni appartenenti a tonalità diverse e lontane:

V Modo.

Il disegno melodico che si svolge libero nell'*ambitus* del modo può procedere alle volte indeciso, cioè senza presentare all'occhio un carattere modale definito, e allora interviene la formola (*tropus*) o cantilena propria del modo che lo fa distinguere dagli altri.

Riguardato materialmente l'uso della formula, ha dei pregi artistici; perchè essa ammette degli accorciamenti ed allungamenti, e muta aspetto se è ripetuta su altri gradi della scala. Questa plasticità ha forse suggerito l'idea dello svolgimento tematico. Ma il vero merito della formola è di dare una orientazione al disegno melodico verso le corde fondamentali *dominante* e *finale del modo*, per cui assume un carattere cadenziale con fisonomia tutta propria del modo.

Chi s'arrestasse qui a giudicare della musica Gregoriana. potrebbe vedere non più di un aggruppamento di suoni, chiuso nei limiti del modo, senza un nesso logico, uno stile *liberty*, il cui disegno finisce con un motivo obbligato; ma è da osservare che il predominio delle regole modali non esclude, anzi suppone un principio tonale che dà ai suoni funzioni particolari atte ad affermare il modo con più efficacia; è l'elemento psicologico che dà vita alla massa dei suoni.

4. — Carattere tonale dei modi.

È possibile applicare ai modi antichi il concetto della tonalità moderna?

Noi, riferendo tutti i suoni d'una composizione musicale ad uno solo preso come fondamentale o *tonica*, attribuiamo a ciascuno di essi un valore estetico proprio che chiamiamo *funzione tonale*. Il valore d'un suono dipende dal rapporto che esso ha colla tonica, in modo, che nel contesto determina un fatto estetico particolare, e in noi crea una situazione psicologica che ce lo fa conoscere e sentire, come una tendenza di moto o di riposo. Musicalmente il mezzo proprio ad esprimere e determinare la funzione tonale dei suoni della melodia è l'*accordo* e la successione d'*accordi*.

I suoni della melodia non hanno sempre una funzione determinata, possono ammettere due o più funzioni od armonizzazioni tra le quali il buon cantore sceglie quella che più gli piace e che ha più stretto legame colle funzioni degli altri suoni.

Se la melodia non contiene in sè elementi sufficienti a determinare le funzioni di ciascun suono, non è per difetto, ma per eccesso; è uno dei fattori della sua potenza estetica.

Questa funzione, che risponde alla *dinamis* o valore dei suoni di Aristotile, di Aristosseno, ecc., è l'elemento essenziale di ogni melodia. Quello che Aristosseno afferma, forse in modo assoluto, nel nostro sistema si spiega chiaramente per mezzo della tonica; cioè che il valore dei suoni cambia indipendentemente dagli intervalli, per es.: *Re* : *Sol*, *Do* : *Fa*, *Si* : *Mi*, hanno valori differenti e intervalli uguali, perchè hanno diversa posizione nella gamma.

Ciò posto, che nel Gregoriano si debba attribuire un valore ai suoni sì che uno abbia una prevalenza sopra l'altro; che uno abbia un carattere di riposo più o men decisivo, ed altri sieno suoni di movimento in dato senso, che il disegno melodico riceva la prima impronta dalla finale e dalla dominante, e dagli altri suoni in diverso grado, tutti convengono.

Sta a vedere se il valore dei suoni nel Gregoriano si possa interpretare come funzione tonale, e quindi se i modi abbiano una tonalità. Tuttociò si deduce prontamente dall'analisi del disegno melodico e della definizione di diatonia data di sopra.

Modo I.

Le due frasi scelte per l'esperienza presentano nitidamente il carattere bitonale. Il Rorate attacca in *Re minore* e modula al *La minore*; l'*Ave* attacca in *La minore* e ritorna al *Re minore*. In entrambi, oltre alla genialità, v'è una forza risolutiva assai decisa; ma mentre sul *La* il riposo è sensibilmente precario, sul *Re* è affatto definitivo, e tutti gli altri suoni hanno una movenza coordinata ad essi due, come a centri melodici. A questa analisi dell'andamento melodico risponde perfettamente quella del disegno, le cui modificazioni enarmoniche e specialmente il *Si* ♭ sono indizi di vera modulazione nel senso moderno.

Non è dubbio quindi che la finale *Re* goda delle proprietà della tonica; ma non di tutte, perchè il suo campo d'azione è assai limitato. Il *Mi*, il *Fa*, il *Sol*, il *La* e il *Si* ♭ hanno valore (*coloris faciem* di Guido) o funzione derivata dalla finale quando la melodia s'aggira incirca nel pentacordo; ma il *Re* non influisce sul *Sol*, sul

Si, sul *Do* e sul *Re* se non indirettamente quando la melodia giace nel tetracordo superiore.

Allora quei suoni dipendono dal *La*, come gli altri dal *Re*, così come nella nostra scala quando si modula alla quinta del tono.

Avviene dunque che la melodia del I modo è frequentemente bitonale pure rimanendo diatonica, epperciò qualche frase rimane alle volte in bilico tra i due toni. In questo caso l'intervallo del *Si* ♭ ha una funzione ben distinta di riferire la frase al *Re* come tonica, rendendola monotonale, specialmente restituendo al *La* la funzione di dominante, ossia il suo moto risolutivo verso il *Re*.

Nulla di nuovo si trova qui che non sia nella nostra tonalità, quindi le funzioni dei suoni si possono esprimere per mezzo d'accordi, ma è ben lungi questo *modo* di abbracciare tutte le funzioni del *nostro Re minore*. Il carattere bitonale mentre attribuisce al Gregoriano un senso vago e una grande libertà di movenze, spezza l'unità tonale e la esclude positivamente, perchè non abbraccia se non parzialmente i fatti che costituiscono la nostra tonalità: e tuttociò che qui v'è di tonale assume unità non della tonica ma dai caratteri modali.

È da notare che quando dico che nel I modo v'è modulazione al tetracordo superiore non si deve intendere nel senso Gregoriano; perchè il modulare dal tono di *Re* a quello di *La*, non significa passaggio dal modo I al modo IX come ognuno vede.

Carattere tonale del III modo.

La differenza tra il III modo e il *Do maggiore* moderno sembra che stia tutta nello scambio di funzioni tonali; qui si attribuiscono al *Mi*, al *Fa*, al *Sol*, ecc., le funzioni che sono proprie del *Do*, del *Re*, del *Mi*, ecc.

Ma di fatto la cosa è assai dubbia.

Il *Mi* finale del modo sembra privo della qualità della tonica, l'azione sugli altri suoni poco si sente. La melodia s'appoggia assai bene sul *Do* e sul *Si* in modo che non si saprebbe dire qual sia la vera dominante: e ama il *La* e il *Sol* in modo che appena dalla formola conclusionale vi ricordate del *Mi*. Il riposo

sul *Mi* non è decisivo e richiesto imperiosamente; ma può somigliarsi alla cadenza sospesa.

Perfino le formole che nel I preparano assai bene, e fan presentire la finale, qui sono artificiose e senza moto. Questo riposo indeciso della finale *Mi*, è messo in massimo rilievo dalla cadenza frigia, che effettivamente e fedelmente riproduce il colore tonale del III modo.

Il fatto che i suoni e la struttura della scala sono identici con quelli della scala naturale di *Do maggiore*, e che si vuol considerare come dominante il Do_3, e che il movimento melodico non solo non ha carattere esotico ma tutto a larghi intervalli e mobile, e che la scala è tutta d'un pezzo, mi fa conchiudere che la tonalità del III modo è vagamente desunta dal *Mi*.

Le sue melodie hanno quel carattere armonico o derivato, non fondamentale, per cui si assomigliano a quelle cantilene popolari che si accompagnano con terze e seste.

Si confrontino questi due temi:

Carattere assai notevole è la poca movenza risolutiva dei due semitoni (tonale e modale) sulla finale e sulla dominante per cui è quasi indifferente la direzione del moto e il riposo sul *Do* e sul *Si*.

La *tonalità del V modo* presenta dei fatti che sono in massima opposizione a quelli della nostra tonalità; perchè offre risoluzione in senso contrario a quelle del nostro sistema. Nella quinta *Fa* : *Do* sono chiuse le due note sensibili *Fa* : *Si* che nel nostro sistema acquistano un valore di moto ad esso essenziale.

Qui invece abbiamo il caso della melodia che si muove su tre toni interi successivi col riposo sul più basso che è finale. Questo movimento nel nostro sistema non può essere monotonale, ma è paggaggio da una ad altre tonalità che non hanno affinità reciproca. Un esempio analogo è la successione per gradi interi di terze maggiori:

L'anomalia sta tutta sulla struttura della quinta che obbliga a dare a certi suoni funzioni diverse. Il contrasto appare più vivo, perchè basta la presenza del *Si* ♭ per riportare la melodia nella nostra tonalità di *Fa maggiore*.

Il *Fa* e il *Do* avrebbero tutto il carattere della nostra tonica e dominante; ma manca l'azione efficace della sottodominante *Si* ♭ che lega l'una all'altra.

La melodia che termina al *Fa* movendosi sul tritono, fa l'effetto d'un periodo che conchiude sull'arsi; senza la corrispondenza e il termine della tesi.

Il *VII modo* è il più affine colla nostra tonalità maggiore e ha lo stesso materiale; la quinta ha la stessa struttura, e i suoi suoni le stesse funzioni della dominante di *Do maggiore*, il cui carattere di riposo non è assoluto come quello della tonica; ma è molto espressivo e voluto dalla dominante *Re* che risole sul *Sol* con formole eleganti. Il *Fa*, che è un tono intero sotto la finale, se non ha le delicatezze e sfumature della sensibile *Fa* ♯, ne ha la robustezza e il fascino; come dimostra la cadenza:

Non v'è dunque nulla altro di nuovo che scosti la melodia del VII modo dalla nostra: la differenza è nello scambio di funzioni tonali tra due suoni i più affini: chè si attribuisce alla quinta del tono e ai suoni della sua ottava superiore le funzioni fondamentali della tonica e scala di *Do*; mentre noi lo facciamo in forma secondaria e più dipendente dalla tonica.

Questa qualità si riscontra nell'intonazione del salmo che sale così dal *Sol* al *Do* come a sua risoluzione naturale.

Già va tenuto conto che il rito ha la sua parte nel dar legge alle forme musicali epperciò molte parti, come antifone, versetti, non fanno un tutto da sè: ma sono premesse ad una salmodia o ad un recitativo liturgico. Quindi segue che una finale che ha più di dominante che di tonica, è la più adatta per darci un riposo non assoluto, ma di preparazione per l'attacco d'un'altra cantilena. Donde i bei legami tra i modi e i toni dei salmi, e la disgustosa impressione che si prova quando al termine dell'antifona, s'interrompe il rito, per modulare coll'organo al tono del salmo preso a casaccio.

5. — Deduzioni e confronti.

Queste osservazioni ci inducono a conchiudere che il canto Gregoriano e il nostro sistema non sono generi musicali che si escludono; soltanto il Gregoriano come si serve d'una parte assai limitata del nostro materiale artistico, così anche comprende soltanto parte dei fatti costituenti la nostra tonalità. Ciascun modo ne esprime alcuni, ma nessuno li collega sotto un solo principio estetico; l'unità è desunta dal legame modale prevalente. La varietà delle funzioni e la movenza geniale della melodia si deve alla libertà della diatonia che nel modo non è legata a suoni fissi, sicchè al nostro senso la musica prende una veste politonale. A questa condizione deve attribuirsi l'altro fatto che quel canto in noi produce un senso estraneo come d'un torcimento o spezzamento melodico, cioè l'improvviso cambiamento di orientazione nel movimento dei suoni; chè l'uno assume tendenza di riposo o di moto ad un suono quando noi vorremmo il contrario. È uno scambio di funzioni che equivale ad una modulazione tra due toni lontani che spesso è imposta da esigenze modali.

Ne abbiamo un esempio nella chiusa del secondo esercizio del V modo:

dove la cadenza si fa dal *Sol maggiore* al *Fa* non senza uno sforzo di riflessione. Ma anche la mancanza o sviamento di orientazione nella successione dei suoni lascia una libertà che pel genio è feconda di disegni nuovi e belli.

La funzione più determinata e caratteristica del nostro sistema è certamente quella della tonica; è maravigliosa per l'estensione della sua influenza su tutta la gamma, e per la gradazione di affinità che hanno con essa i varî suoni.

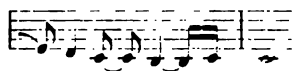
Or bene, se noi esaminiamo le finali dei diversi modi troveremo che non solo sono toniche assai imperfette, ma che differiscono notevolmente tra di loro per grado d'influenza, diversa condizione di riposo, e attitudine a legare e dar unità ai suoni della melodia. Il *Re* del I modo s'avvicina più alla nostra tonica di *Re minore* per l'efficacia delle cadenze, ma il suo *ambitus* è ristretto. Il *Mi* del III ci dà un riposo sospensivo e punto o poco agisce sui suoni della sua scala; più che alla tonica s'avvicina alla mediante della nostra scala di *Do*.

Il *Fa* del V o ha carattere di vera e propria tonica di *Fa maggiore*, quando la melodia o per natura dell'andamento o pel *Si* ♭ s'adagia sulla scala maggiore; diviene quasi straniero quando il *Si* naturale col tritono svia o disorienta la melodia portandola a tonalità lontane. Il *Sol* del VII più che di tonica ha le proprietà della dominante di *Do maggiore* sia per natura del riposo, che per l'azione sugli altri suoni.

Questi confronti possono essere illustrati con un esempio. Si sa che il mezzo per esprimere con chiarezza e determinare la funzione d'un suono è l'accordo, e carattere fondamentale della musica moderna è di collegare le funzioni dei suoni successivi della melodia per una concatenazione di accordi.

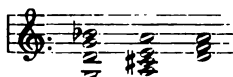
Ciò posto ecco un punto di stacco della melodia Gregoriana; la funzione di ciascun suono può esprimersi con un accordo musicale; ma gli accordi dei suoni successivi non sempre sono concatenati secondo le esigenze della tonalità moderna. Noi ne percepiamo le affinità lontane più per un processo logico del pensiero, che per un senso spontaneo psicologico. È ciò che ha intuito Guido colla sua diafonia, e la polifonia coi suoi accordi consonanti, costretta nei legami dei *modi antichi*. In quel giorno in cui la polifonia ruppe

i lacci dei *modi* e concatenò armonicamente con uso sistematico degli accordi dissonanti tutte le parti, essa divenne *tonale* (fuga del tono), si raccolse in due soli *modi*, con infiniti *toni* ed una sola *tonalità*.

Non è dunque alla difficoltà degli intervalli che nel Gregoriano si deve attribuire quel senso di assoluto e di durezza in chi non vi è abituato. La novità e varietà e difficoltà degli intervalli è incomparabilmente maggiore nel nostro sistema; ma ciò in tanto è possibile in quantochè il valore tonale e il legame reciproco di essi è chiaramente manifestato dalle relazioni armoniche. Sia d'es. il tema del *Parsifal*:

La maggior differenza tra i due generi musicali Gregoriano e moderno sta nell'attribuire agli stessi intervalli e suoni e in identiche condizioni funzioni tonali diverse.

Le conseguenze di queste osservazioni sono notevoli, perchè fanno pensare che la melodia Gregoriana abbia piuttosto carattere politonale, mutuando le funzioni dei suoni da diverse tonalità e non è facile intuire quale armonizzazione le spetti.

Se una melodia puramente diatonica nel nostro sistema si presta già più o meno ad armonizzazioni politonali, tanto più dovrà dirsi della Gregoriana, che collo sdoppiamento della scala ravvicina altri toni, che con uno solo avrebbero lontana affinità. Ma se nel senso moderno può dirsi una risorsa artistica, ciò non lo è nel senso Gregoriano: perchè in molti casi sarebbe violato il carattere modale e deformata la melodia, senza tener conto del gusto estetico che vuol pure la sua parte. Per es. il *Si* ♭ non potrà usarsi nel senso di sensibile senza violare il *modo* e la *melodia*: mentre non crea questo

inconveniente la cadenza seguente, che esalta la funzione di dominante del *La* coll'uso del *Do* ♯ dato ad una parte armonizzante.

Tutt'al più sarà questione di gusto, che pretenderebbe di conservare in tutte le parti il carattere modale, con un effetto più severo e men passionale.

L'analisi fatta ci fa distinguere due criteri nelle regole d'accompagnamento del canto Gregoriano: uno assoluto che tende a conservare l'integrità della melodia, uno relativo che dipende dal gusto nell'interpretazione. Il problema accompagnare il canto Gregoriano, non equivale al problema fondamentale dell'armonia: accompagnare un canto dato; neppure può considerarsi una riproduzione d'un'arte già esistita (come fa l'archeologo architetto), ma è una sovrapposizione di qualche cosa *ex novo*, ad un arte già chiusa da secoli, cioè l'applicazione del fattore armonico, tutto moderno, alla melodia Gregoriana che definiva tutta l'arte.

Ora è da avvertire, che il fattore armonico è una esplicazione o chiara espressione delle funzioni tonali di ciascun suono; quindi è dalla melodia che deve sgorgare l'armonia; soltanto avviene che non s'è liberi di scegliere tra le armonie che suggerirebbe al senso moderno la vaghezza della melodia: perchè la melodia Gregoriana è incorniciata nel *modo*, senza del quale perderebbe il suo carattere.

Ora avviene che a causa dei caratteri modali, certe funzioni o relazioni armoniche moderne devono escludersi, perchè in opposizione ad essi, anche se tutte le parti osservino la diatonia Gregoriana, mentre non guastano certi accordi contenenti suoni estranei al modo.

In questi casi è il gusto che decide, e al gusto non si dà legge: esso vuole però che la veste armonica non disdica o sia esteticamente inferiore alla melodia.

La funzione tonale dei suoni è un buonissimo criterio per distinguere modo da modo. La materialità della linea melodica ricevendo vita dalla funzione tonale, presenta una chiara fisonomia del modo.

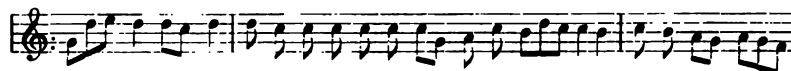
Paragoniamo i valori del *La* nelle quattro formole seguenti:

Che le funzioni tonali del *La* nei quattro modi sieno diverse, lo rivela tosto l'andamento melodico.

Nel I modo il *La* è vera e propria dominante che preme sul *Re* come tonica. La sua funzione fu interpretata frequentemente coll'accordo di *La* maggiore violando la diatonia nelle parti; ma giova osservare che mentre così si accentua la funzione, non si altera punto la linea melodica principale, come avviene quando si dà al *La* del I modo l'armonia di *Fa* maggiore propria del V modo. Il preferire questa seconda armonizzazione costituisce uno di quei casi nei quali alla diatonia malintesa delle parti secondarie si sacrifica la tonalità della principale, che è quanto dire, che allo spirito dell'arte, si preferisce la materialità dei mezzi.

Il *La* del III modo ha funzione non ben definita e sembra godere le proprietà di tonica assai più che la finale *Mi*; ad ogni modo è suono di moto, come si vede nel *modo plagale*, ma sul quale non è infrequente il riposo secondario.

Il *La* del V è mediante tra il *Fa* e *Do*; e il *La* del VII è sul secondo grado con moto decisivo sul *Sol*, che è finale.

Confrontando allo stesso modo altri suoni per vedere come i loro valori variano da modo a modo, massimamente avuta attenzione alle due corde fondamentali del modo intorno alle quali s'intreccia la melodia, si arriva a riconoscere la fisonomia del modo anche da una frase: p. es. la frase del III modo:

ha intervalli e intreccio comuni col modo VII, ma le funzioni diverse. Il *Sol* è tutto moto e senza prevalenza, mentre il *Si* domina.

Il senso del valore tonale dei suoni suggerisce le armonizzazioni più convenienti.

È questo elemento vitale che anima la melodia, che ne guiderà non solo a discernere *modo* da *modo*, e a distinguere i caratteri intimi che separano le melodie antiche dalle moderne; ma più di tutto ad apprezzare convenientemente il loro valore intrinseco, che non può dipendere solo dalla materialità dei mezzi e delle regole.

Finalmente dalle mie esperienze si può ricavare un'altra conclusione assai istruttiva sul modo di cantare. Foneticamente il canto si distingue dal linguaggio per un movimento discontinuo della voce, mentre nel parlare è continuo (Aristosseno); cioè, nel canto la voce passa da un suono ad un altro di diversa altezza, senza far sentire i suoni intermedii. Si vede subito che tra il canto e il linguaggio vi possono essere infinite gradazioni che usate, con discernimento possono essere di risorsa pei cantori e produrre effetti esteticamente, accettabili. Per es. l'attacco preciso e la tenuta della nota possono divenire mancanti o difettosi pel portamento della voce, pel tremolo, pel piano e forte, pel mutamento di timbro nel regolare l'apertura della bocca, o nel passaggio di registro, pel modo di pronuncia, ecc.

A colpo d'occhio si vede sul diagramma dei suoni come uno canta, dall'attacco e dal termine della nota. Nel cantore ben intonato, fino dalle prime vibrazioni il suono ha la sua altezza precisa; in altri, che è poco franco o strascina la voce, le prime vibrazioni sono indecise, non isocrone; in altri, le prime ed ultime vibrazioni accennano a suoni anche lontani (d'una quarta o quinta), secondo l'altezza delle note che precedono o seguono e la capacità dell'organo vocale. Avviene pure che nelle note brevi appena si può leggerne l'altezza, perchè poche vibrazioni la segnano con precisione.

Ora chi considera che la condizione fondamentale d'un buon canto è la perfetta intonazione che designa chiaramente la linea melodica, s'accorge subito quanto sia facile e comodo l'abuso di certi mezzi che deformano talmente il disegno melodico da renderlo irreconoscibile, perchè violano non solo la intonazione ma perfino il senso tonale dei suoni. Di tal natura è per es. quella forma di canto parlato e declamato che finisce in una imitazione sensazionale dell'asma, del singulto, dello scroscio d'ira, di riso, o d'una smorfia vocale.

Un'altra osservazione (ai cantori tanto utile a sapersi) va fatta sull'analisi fonetica della parola; cioè che la voce cantante non può considerarsi (come altri han fatto) quale un istrumento musicale. Ogni vocale ha un suono fisso che le dà un timbro e carattere proprio, e che si sovrappone alla nota cantata; ora una cattiva pronuncia sposta notevolmente questo suono e tende a far apparire la voce umana come quella d'un istrumento che è privo di suoni fissi, per es., pronunciando le vocali in modo che non si possono distinguere una dall'altra.

Ciò posto vale la pena sapere qual definizione si debba attribuire al canto Gregoriano: e fino a qual segno si debba far uso di tali mezzi che nuocono alla chiarezza dei suoni e al valore tonale. Che si debba intendere *canto* nello stretto senso della parola già lo dimostra la netta distinzione che si fa tra i recitativi liturgici e i canti sillabici e neumatici. Qui tutta l'arte musicale è definita dal *canto* e vi è contenuta tutta. In questo canto i suoni sono legati alle condizioni modali che esigono una speciale educazione del sentimento nel cantore affinchè dia loro il senso tonale, e possa preparare l'uditore ad una chiara risoluzione, e quasi fargliela presentire. La melodia Gregoriana ha tanta varietà e forza di disegno e forma caratteristica, che è necessario avere attenzione al suo valore oggettivo senza aggiungere troppo di personale. Non è paragonabile a certi canti moderni nei quali si supplisce col manierismo alla povertà melodica.

Che il Gregoriano debba essere vero canto, lo vuole anche il fatto che esso ammette lunghi vocalizzi, cioè una lunga frase musicale è appoggiata sopra una sola vocale; tuttociò non avrebbe ragione di essere se non fosse cantata col timbro proprio della vocale. La bellezza che deriva dalla struttura ritmica come dalla sintassi nel periodo, e che dal valore tonale ricava la massima efficacia estetica, svanisce quando non sieno nitidamente intonate e accentuate e coordinate le note sulle quali è intessuta la melodia.

Resterebbe la ricerca delle relazioni tra la tonalità e il ritmo; ma su questo punto non ho fatto esperienze. Pare tuttavia certo che il ritmo, grande fattore della musica che regola il movimento e la distribuzione degli accenti, non possa essere indipendente dall'elemento essenziale della musica che è la *tonalità* da cui dipende il

valore e potenza estetica degli intervalli e dei suoni secondo la loro altezza relativa. Nel saper ben coordinare questi due fattori, sta un mezzo di grande efficacia per creare buone melodie e per bene interpretarle.

Soltanto osservo che siccome il *tempo*, legato alla misura e alla quadratura, fu introdotto nella musica come fattore di forme e per facilitare le esecuzioni polifoniche, così si potrebbe pensare che il progredire dell'arte moderna possa consistere nell'uso delle due libertà: *tonale* e *ritmica* caratteristiche del gregoriano, procedendo in parte in senso inverso alla polifonia. La polifonia lentamente abbandonò la ritmica Gregoriana, e col progredire, sciogliendosi dai *legami modali*, diede la preferenza al *fattore tonale* esaltandolo colle cadenze e cogli accidenti, in modo che i primi scomparvero, dando luogo ai nostri due modi *maggiore* e *minore*, e i valori tonali dei suoni si fusero in una sola tonalità in infiniti toni.

Riepilogo.

Dal confronto dei due sistemi Gregoriano e moderno risulta che:

a) Non vi sono suoni o intervalli nel Gregoriano che non si trovino nel nostro; il materiale gregoriano è piccolissima parte del moderno:

b) Il materiale di ciascun modo antico non è contenuto in un sol tono dei due nostri modi *maggiore* o *minore*, ma è preso da più toni;

c) Questo fatto attribuisce al Gregoriano una *diatonia* più ampia e cangiante; quindi un *disegno melodico* svariato e ardito:

d) Perciò la melodia gregoriana assume una veste politonale, e le funzioni dei suoni, spesso varie, sono determinate o limitate solo dai legami modali che sono prevalenti sui tonali;

e) L'unità, come condizione estetica del bello musicale, che è sovrana nel nostro sistema, è meno sentita nel Gregoriano: cioè non

è desunta da un principio psicologico, ma dal carattere modale che è materiale. Il ramollimento attribuito alla *corda mobile* (*Si* ♭) può concepirsi come una riduzione del carattere assoluto della melodia, al relativo che riceve senso e unità dalla finale, un ravvicinamento alla nostra tonalità;

f) Queste differenze sono più che sufficienti perchè si debba considerare il Gregoriano come un sistema a sè: i sistemi hanno in comune quei fenomeni che si possono considerare come elementari o di natura, e differiscono pei caratteri creati dall'arte. Termino con un esempio di applicazione pratica di queste ricerche teoriche.

La questione, se si possa accompagnare coll'organo il canto Gregoriano, è puramente di gusto e di pratica; perchè teoricamente si vede che l'arte moderna ha mezzi sufficienti per esprimere le funzioni tonali dei suoni, salva la integrità melodica e i caratteri modali di quel canto. Io penso che, poste le condizioni ordinarie dei cantori, e più ancora dell'uditorio, un buon accompagnamento sia un mezzo pronto ed efficace per rendere intelligibile ed accetto quel canto, che scostandosi per molti punti dalla nostra arte, esige abitudine ed educazione per essere gustato.

Viceversa, dissi che l'arte moderna potrebbe tentare l'uso della libertà tonale e ritmica, propria del Gregoriano; ma per ciò sarebbe necessaria una forza di genio non inferiore a quella che spezzò i legami modali per entrare nella nostra tonalità. Non l'ignorare, ma il conoscere profondamente i secreti dell'arte guiderà il genio a saperli opportunamente violare, mutare e abbandonare, per sostituirne altri e creare una nuova arte. Piuttosto è assai più necessario oggi riflettere che, se il Gregoriano è arte che non muore, non è perchè quel sistema musicale sia in sè stesso e nei suoi mezzi più perfetto del nostro, ma perchè *il principio essenziale della musica è la melodia*!

Ora la melodia non solo definisce tutta l'arte Gregoriana; ma vi appare spesso con forme splendide e d'una potenza espressiva sorprendente. Morrà invece quella nostra arte moderna, cui si può applicare la critica: *verba, verba, præteraque nihil!* perchè si fa con

sistere in una larga e sapiente profusione di mezzi per rivestire vanità melodica, insufficiente a sorreggere e vivificare la mass suoni. È la melodia che fa della musica un'arte tutta spiritual non penetra, se non isgorga dalle profondità dell'anima.

Roma, maggio 1907.

D. Giulio Zambiasi

Ass. nell'Ufficio del " Corista norn al R. Istituto Fisico.

IL " TEATRO ALLA SCALA „
È ISTITUZIONE DI PUBBLICA UTILITÀ ?

A proposito di una deliberazione
della Commissione provinciale di beneficenza e assistenza pubblica di Milano.

1. — Sotto i passati governi non si dubitò mai che ogni aiuto ed impulso venisse dato all'arte teatrale, rientrasse tra quelle funzioni di educazione ed istruzione che incombono ad ogni libero reggimento. Di qui le sovvenzioni che pagavano alcuni Stati o Comuni a certi teatri, in esecuzione di leggi o disposizioni finanziarie ivi in vigore, o votate annualmente dalle Camere o dai Consigli Comunali e Provinciali.

L'aggravio dello Stato in Italia per sovvenzioni o altre spese in favore dei teatri, ascendeva nel bilancio dell'anno 1863 a L. 1,136,611.98, ripartite nei maggiori teatri di Milano, Napoli, Torino, Parma, Piacenza, e su quelli di Modena, Pontremoli, Borgo S. Donino, Borgotaro e Massa.

Il Ministro Peruzzi e la Commissione ne proponevano il mantenimento, ma molti deputati lo avversarono energicamente, accampando la condizione economica dello Stato, la sconvenienza di prodigare una somma abbastanza ragguardevole per i teatri nello stesso momento in cui si avvisava ad imporre nuovi balzelli al paese, l'ingiustizia di emungere le forze dei contribuenti a passatempo di alcune città e a spese dei piccoli Comuni, e di far pagare a tutti i piaceri di alcuni; e chiesero quindi la cancellazione dal bilancio di ogni spesa relativa ai teatri.

Ma la smagliante eloquenza del Mancini e la preoccupazione di certi diritti acquisiti, sconsigliarono allora la misura radicale, cosicchè la Camera, pure pronunciando in massima l'abolizione di questa spesa, ne autorizzò peraltro la erogazione, continuando così in via provvisoria il concorso e l'ingerenza del governo nella gestione dei Teatri summentovati.

Nella tornata 27 febbraio 1866 il ministro dell'Interno presentava un progetto di legge per la cessione ai municipi dei Teatri demaniali, o per determinare alcuni temperamenti di carattere transitorio circa le doti erariali.

La questione restò allora indecisa, ma venne poi ripresa nella tornata 19 giugno 1867, nella quale la Commissione propose che per l'avvenire avesse a sopprimersi ogni spesa governativa per i teatri, e la proposta ebbe il voto della maggioranza, nonostante non mancasse chi propugnò la causa delle arti belle e del primato italiano nel campo della musica (1).

Si vide in seguito però che quella maggioranza non rappresentava i sentimenti del paese; perchè cacciati i sussidi dal bilancio dello Stato, riapparvero nei bilanci comunali, tra le spese facoltative, e la *dote teatrale* sopperì al bisogno che il popolo italiano sentiva di un'arte che può dirsi da lui creata, ed alla quale è legato da una tradizione che niuna legge può interrompere e molto meno sopprimere.

2. — Ma un nuovo e ben più fiero colpo doveva in seguito minacciare l'esistenza stessa del teatro d'opera in Italia. Il sorgere e l'affermarsi non solo tra il popolo, ma anche nelle pubbliche amministrazioni, di nuove tendenze nel campo sociale o politico, impersonate in un partito, giovane, forte, disciplinato, con un programma ideale di giustizia livellatrice, ed un altro pratico di politica di classe, non potè a meno di far risentire la sua influenza anche sulla destinazione di fondi speciali da parte dalla rappresentanza comunale, a favore di istituzioni cui il popolo, che questo partito affermava di rappresentare, non partecipava.

(1) Vedi: ROSMINI. *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, pagina 191 e seguenti.

Si richiamarono così in vigore gli argomenti stessi addotti dai legislatori del 1867, dimenticando però che diverse erano le condizioni economiche della nazione a quel tempo, e che la vera ragione sostanziale allora addotta stava nella condizione di favore che lo stanziamento in bilancio pei teatri veniva a creare ad alcune città a scapito delle altre, ciò che sembrava contrastare ai principii di libertà ed eguaglianza su cui deve reggere un governo costituzionale. Fu in tale modo che, posto come assiomatico il principio « chi vuole il teatro se lo paghi », si provocò dalle pubbliche Amministrazioni la abolizione delle doti teatrali, e pochissime furono le rappresentanze comunali che seppero resistere a questa furia la quale, sotto il pretesto di livellare, era devastatrice.

Ma bastarono pochi anni di prova perchè tornasse il rinsavimento. Il pubblico, colla stessa facilità che aveva plaudito all'opera di riforma dei novatori, quando questa fu attuata non tardò a riconoscere che l'esperimento era tutto a suo danno. Gli è che prescindendo da ragioni di ordine superiore, nessuna politica trova favore nel popolo se in qualche modo non assicuri *panem et circenses*; e il popolo trovò appunto che mentre gli si era tolto il modo di darsi ad un onesto divertimento, anche economicamente, con la chiusura del teatro, la città aveva risentito un danno che non era certo compensato da un alleviamento comunque sensibile di balzelli. E le doti teatrali vennero ripristinate, quasi senza resistenza.

3. — Il maggior tempio dell'arte italiana non subì diverse vicende. Saliti al potere i partiti popolari, credettero di abolire l'annuo sussidio che il Comune corrispondeva alla Scala; ma i disastrosi effetti di tale affrettata deliberazione non tardarono a manifestarsi, chè senza dubbio la vita di Milano pulsò meno intensa nell'anno nel quale il teatro rimase muto, e l'impressione fu sì forte da produrre un cambiamento nella pubblica opinione, tanto che molti di quelli i quali prima avrebbero voluto che il Comune si disinteressasse, o poco o meno, delle sorti della Scala, mutarono avviso, e del cambiamento si ebbe un saggio notevole allorchè la questione del sussidio essendosi ripresentata al Consiglio Comunale, la soluzione affermativa ebbe quasi la unanimità dei suffragi.

Nel 1902 un gruppo di cittadini assumeva l'esercizio della Scala

per 5 anni, assicurandosi il concorso di L. 150.000 da parte del gruppo dei palchettisti, ed un altro concorso annuo di L. 60.000 da parte del Comune; ma ciò nonostante si appalesava pur sempre, fatta una debita valutazione delle entrate degli spettacoli, un presumibile annuo scoperto di L. 90.000, che si convenne di coprire sollecitando oblazioni da parte di istituti cittadini.

Fu in relazione a ciò che la Commissione centrale di beneficenza, amministratrice della Cassa di risparmio delle Provincie Lombarde, accogliendo la proposta del Comitato esecutivo, stanziava per l'esercizio della Scala un sussidio di L. 10.000 all'anno per 5 anni.

Nell'anno corrente sarebbe adunque scaduta l'ultima annualità; senonchè il gruppo esercente il teatro avvisò la necessità di assicurarne l'esistenza continuando l'esercizio per la durata di un altro novennio.

A tale proposito si rivolse di nuovo alla Cassa di risparmio, invocando la continuazione del sussidio, ed anche in più larga misura, per il proposto novennio.

La Commissione centrale di beneficenza, avuto riguardo al carattere educativo insito nell'esercizio del Teatro della Scala, ed alla importanza degli interessi economici e morali che vi si connettono, deliberava di stanziare a favore dell'esercizio stesso, e per il periodo progettato, un sussidio di L. 20,000 all'anno.

Senonchè, portata tale deliberazione dinanzi alla Commissione provinciale di assistenza e beneficenza pubblica di Milano, questa, nella sua seduta del 30 novembre 1906, sospendeva l'approvazione del sussidio, così motivando:

« Ritenuto che, se non può mettersi in dubbio la importanza del massimo teatro milanese come centro mondiale di movimento artistico e come altissimo decoro della città, non può egualmente consentirsi nel concetto che esso debba venire considerato come opera od istituzione di pubblica utilità a tenore dell'art. 19 titolo III delle *norme per la destinazione del fondo di beneficenza*. Difatti, a parte la considerazione che il criterio della beneficenza, sia pure in altissimo senso, presiede a tutte le norme suddette, e deve quindi essere tenuto in conto nella interpretazione e nella applicazione dei singoli articoli di esse, è troppo chiaro che il concetto subordinato della pubblica utilità esige nell'opera o nella istituzione da sovve-

nirsi un'estensione di scopi e di risultati la quale investa, sia in via diretta, sia di riflesso, i bisogni più sentiti della collettività sociale; il che non si verifica per il teatro della Scala destinato alla educazione ed al divertimento di persone le quali o per censo o per coltura siano in condizioni di procurarsi elevate soddisfazioni estetiche;

« Ritenuto che tuttavia potrebbesi adottare un criterio più largo quando si fosse in presenza di un'opera od istituzione, la quale, senza essere di vera e propria utilità pubblica nel senso sopra indicato, non fosse in grado di raggiungere i suoi fini comunque vantaggiosi e lodevoli, quando non avesse il concorso del fondo di beneficenza della Cassa di risparmio; ma questa ipotesi non ricorre nella specie; perchè il teatro della Scala nel suo esercizio involge interessi morali ed economici, i quali sono notoriamente assistiti da risorse finanziarie tali, che certo non verranno meno se si verifichi una deficenza di poche migliaia di lire nei redditi sopra un movimento di parecchi milioni ».

4. — In seguito la Cassa di risparmio si faceva sollecita di presentare alla Commissione provinciale delle *deduzioni* al fine di dimostrare che il deliberato stanziamento era meritevole di approvazione, perchè determinato da criteri che non diversificavano affatto da quelli che suggerirono altre elargizioni, che la Commissione aveva ammesso senza esitanza.

In sostanza la Cassa conveniva nel principio posto dalla Commissione di beneficenza a base della sua deliberazione, che cioè la idea dell'utilità pubblica, e meno ancora quella della beneficenza, poco si confà coll'idea di un teatro *dal quale è impossibile dissociare delle immagini che colla beneficenza e coll'utilità pubblica hanno ben scarsa relazione.*

Le Cassa non faceva suo adunque l'appunto mosso dalla cittadinanza e dalla stampa contro la deliberazione sospensiva, quello cioè di avere misconosciuto quei vantaggi di indole artistica ed educativa, che si attendono dal massimo dei teatri italiani; ma al contrario affermava che i vantaggi che aveva di mira erano di tutt'altra specie, riguardavano cioè il maggior impulso che per effetto della gestione del teatro veniva dato a certe industrie che sarebbero altri-

menti rimaste paralizzate, nello stesso tempo che tutta la città se ne avvantaggiava.

Riteneva adunque la Cassa di non essere, per effetto dello stanziamento, uscita dai limiti della *beneficenza* e della *pubblica utilità*, non potendo d'altronde consentire nel concetto più ristretto adottato dalla Commissione provinciale, per cui il sussidio dovrebbe essere rivolto solo alle istituzioni che provvedono *ai bisogni più sentiti della collettività*, perchè al contrario la Commissione aveva potuto approvare molte altre elargizioni, come ad es., quella per la Esposizione internazionale, che soddisfacevano ancor meno di quella data alla Scala, a questo scopo.

E bene si osservava che allorquando si è in presenza di un grande interesse cittadino, è congenita ad esso la pubblica utilità; e qualvolta poi questo grande interesse cittadino tocchi, come nel caso della Scala, direttamente, e non già solo per riflesso, taluna delle classi sociali che si è d'accordo nel qualificare le meno abbienti, sorge spontaneo l'altro concetto della beneficenza.

Il concetto di pubblica utilità non involge la soddisfazione dei bisogni più sentiti della collettività, chè ristrettissimo sarebbe il campo di sua pratica applicazione.

Ogni classe ha bisogni speciali, ed è funzione della beneficenza l'alleviare i bisogni della classe che non trova in sè stessa mezzi adeguati e sufficienti per provvedervi.

Queste per sommi capi le ragioni addotte dalla Cassa di risparmio a sostegno della sua deliberazione.

La Commissione provinciale di beneficenza, nella seduta dell'8 febbraio u. s., prendeva in esame queste deduzioni, e lo stanziamento veniva approvato con un voto di maggioranza, essendosi pronunziati favorevoli un commissario che prima aveva dato voto contrario e un altro che già erasi astenuto, La deliberazione non porta motivazione alcuna.

5. — Ed ora due righe di commento.

Se la Cassa ha il merito di avere così salvata la sua deliberazione, non si può peraltro consentire con la Commissione là dove afferma di non avere con lo stanziamento avuto di mira i vantaggi artistici ed educativi che si attendono da un teatro dell'importanza

della *Scala* « perchè l'idea di utilità pubblica poco si confà con quella di un teatro dal quale è impossibile dissociare delle immagini che colla utilità pubblica hanno bene scarsa relazione ».

Questa concezione ristretta ed incompleta del Teatro e della sua funzione, è pur troppo generalmente accolta in Italia, tanto che lo Stato, a differenza di quanto avviene in Francia e in Germania, non si interessa degli spettacoli teatrali se non per tutelare l'ordine e la sicurezza pubblica. Ma non è men vero che a questo disinteressamento degli enti pubblici ha tenuto dietro una decadenza artistica e nel teatro di prosa e in quello lirico, che non può a meno di essere deplorata da coloro cui stanno a cuore quelle nostre gloriose tradizioni che nell'arte della scena ci davano il primato.

Imitatori in tutto, forse perchè sorti per ultimi a dignità di nazione, gli italiani in fatto di teatro, per distruggere quanto si praticava sotto gli antichi governi, hanno seguìto una politica diametralmente opposta a quella in onore presso le nazioni più progredite, e mentre in queste principi e governanti considerano il teatro non diversamente dagli altri istituti di educazione ed istruzione, nel nostro paese invece si è fatta strada l'idea che il teatro non possa e non debba essere riguardato che come luogo dato a pubblico sollazzo, senza poi distinguere se questo si ottenga con un'opera di Verdi, con le canzonette di Maldacea, o con le trasformazioni di Fregoli. Eppure, chi potrebbe mettere in dubbio l'influenza che ha la musica e la drammatica sul progresso intellettuale e morale della nazione?

Quale libro, quale arte, agisce più direttamente sulla mente e sul cuore del popolo?

E se esistono le Università, e in genere gli Istituti superiori di educazione ed istruzione, le scuole commerciali, ecc.; se si dànno premi per favorire la pittura, la scultura; se si mantengono le accademie di belle arti, invocando appunto la *pubblica utilità*, perchè non si dovrà usare lo stesso trattamento verso il teatro? Non è strana contraddizione il mantenere, come fa lo Stato, sul bilancio della pubblica istruzione, i conservatorî musicali, lasciando poi all'industria privata di completare la istruzione artistica che si impartisce con le grandi audizioni od esecuzioni musicali, delle quali invece lo Stato dovrebbe farsi iniziatore per conservare su di esse

un potere di controllo diretto ad impedire che fini di speculazione sovrastino a quelli artistici?

È errato adunque, a nostro modesto avviso, il concetto propugnato dalla Cassa milanese, in quanto ai risultati di ordine morale ed estetico dipendenti dal Teatro, si fanno prevalere quelli economici, dimenticando tra l'altro che non si giustifica la esistenza di una industria se non si provi la necessità o opportunità di consumarne o scambiarne i prodotti: non basta dire che la Scala serve a dare lavoro a certe categorie di operai e a mantenere speciali industrie che altrimenti non potrebbero prosperare, ma è necessario dimostrare ancora che questo lavoro è proficuo, dà cioè un risultato utile, apprezzabile.

In altri termini il dare lavoro agli operai non entra nel concetto di pubblica utilità, se il lavoro stesso non torni poi utile nei suoi risultati, e le industrie che vivono della Scala non hanno ragione di essere mantenute, se si neghi agli spettacoli una qualsiasi utile influenza.

Vero è che nel teatro i fini morali, estetici ed educativi, sono di gran lunga più importanti di quelli economici, perchè se al teatro considerato come iudustria di lusso si posson fare gli appunti che gli economisti rivolgono a questa specie di produzione, nessuno al contrario può negare al teatro di essere un potentissimo fattore di progresso morale ed intellettuale del popolo: esso, come diceva Voltaire, istruisce meglio di un grosso libro, e, come osservava Victor Ugo, insegna e civilizza.

Nessuno meglio che a noi conviene quanto ammaestra uno scrittore francese (1), e cioè che nella situazione attuale dell' Europa la forza di un paese non si misura solo in ragione del numero delle sue corazzate e dei suoi cannoni, del suo commercio e della sua industria, ma anche alla stregua della sua potenza morale ed intellettuale, e questa meglio che dai libri, appare del teatro: è su di esso che gli stranieri ci giudicano; vi è dunque un interesse indubbio da parte dello Stato a dimostrare agli stranieri che vengono in casa nostra delle opere di alta coscienza letteraria ed artistica.

---

(1) Sorin, *Du rôle de l'État en matière d'art scénique*, Parigi, 1902, pag. 19.

Chi ha fatto qualche viaggio all'estero sa del resto per esperienza che la simpatia che circonda gli Italiani nei centri più civili e più colti, non è che un riverbero della ammirazione che riscuotono i nostri maggiori artisti lirici e drammatici e i nostri compositori di musica, nelle scene di tutto il mondo.

All'estero anche la persona meno colta, all'italiano che la interroga, per mostrare qualche cognizione delle cose nostre, balbetta i nomi della Duse, di Mascagni, di Caruso, di Novelli, di Puccini, ecc. Ed è frequente il caso di trovare studenti, professionisti, ecc., che hanno appreso discretamente l'italiano, appunto per potere con più coscienza penetrare l'arte dei nostri maggiori attori, musicisti, cantanti.

Il teatro dunque serve ancora a fare splendere lontano l'influenza del nostro genio e della nostra lingua; e non è questo un fine di pubblica utilità, al pari e superiore a quello cui intendono gli altri istituti di educazione e di istruzione, pur mantenuti o sussidiati dal Governo?

Concludendo, pare a noi che la Cassa di Risparmio avesse dovuto con molto maggiore opportunità e franchezza nelle sue *deduzioni* osservare che i vantaggi artistici, morali, educativi derivanti del Teatro, si intrecciano di tale guisa con quelli economici, da non potersi dubitare che la Scala, per il modo con cui è amministrata e funziona, e per gli scopi che si propone, è vera e propria istituzione di pubblica utilità. L'avere ricordato solo i vantaggi economici costituisce una concessione a quella politica di classe che con una percezione bambina delle cose, vede nel teatro una speculazione e un semplice sollazzo, e pretende di risolvere la questione antica e complessa dell'intervento dello Stato negli spettacoli teatrali con una frase: « chi vuole il divertimento se lo paghi », che è la confessione migliore dell'ignoranza degli stessi termini in cui il problema a posto per risolverlo.

NICOLA TABANELLI.

VARIETÀ

DEGLI EFFETTI FISIOLOGICI DELLA MUSICA

> **Nessuna funzione sfugge, nessun sentimento è sottratto all'azione dei suoni. I suoi effetti risvegliano le funzioni organiche, ne aumentano le energie e ci procurano soavi e squisiti godimenti intellettuali.**

Gli *effetti fisiologici* sono quelli prodotti in noi da suoni, i quali, comunque combinati, legati e ritmati tra di essi, costituiscono una

L'effetto piacevole — *fisiologico* — della musica.

grata e piacevole musica, che esercitando sul nostro organismo una

azione moderata, e stimolando piacevolmente i nostri centri nervosi ci procurano un diletto infinito, un benessere, una commozione, un godimento psichico. Coloro che conoscono e che sanno apprezzare gli effetti fisiologici di una buona musica sono certamente moltissimi, ma pochi coloro che sappiano descriverli.

Chi può dire, difatti, come esprimere le impressioni dolcissime delle onde sonore, l'orgasmo d'ogni nostra fibra, il sussulto di gioia del cuore, per cui si diviene gai e si gode e ci spunta sulle labbra un sorriso di beatitudine, o si diviene teneri e tristi ed una lagrima c'imperla la pupilla, udendo una di quelle divine Sinfonie del Rossini, che tanto commovevano il Wagner, o uno di quei meravigliosi concerti del Beethoven, o la originalissima Cavalcata della Walkiria?

Chi può tradurre l'emozione, l'entusiasmo, l'estasi paradisiaca che suscita in noi una dolce e soave melodia?

Andate a sentire, per esempio, lo

> Spirto gentil
> Dei sogni miei

del Donizzetti, o il

> Vieni nelle mie braccia,
> Amor, delizia e vita,

del Bellini, oppure il

> Giunto al passo estremo
> Della più estrema età,

del Boito nel suo immortale *Mefistofele*... e ditemi poi, descrivetemi, se potete, quali siano le sensazioni intime, speciali, gli effetti arcani, dolcissimi, che, come vampe di fuoco, avvolgono l'anima ed inebbriano il cervello, che quella musica cagiona, da esercitare un entusiasmo, un fascino irresistibile nell'uditorio!

Avete sentito mai cantare Mattia Battistini nel

> Eri tu che macchiavi quell'anima,

di *Un Ballo in maschera*?

Che cosa deliziosa che è mai quel canto del Battistini!

Certo non è facile ridire gli effetti che risultano dall'azione di una buona musica, poichè le impressioni, come abbiamo visto, cambiano per varie circostanze e con esse cambiano gli effetti, colle

disposizioni individuali, colle facoltà che ciascuno ha per sentire e comprendere e colla natura e ritmo della musica.

Pure, osservando nel suo insieme un uditorio dotato di buona organizzazione che lo renda sensibile agl'incanti di una buona musica, come sarebbe un melodioso canto italiano zampillante dal cuore dell'artista limpido e puro come getto di fresca e chiara acqua col suo

ossente fascino che bea, possiamo notare il seguente ordine di fenomeni.

Dapprima è un fremito insensibile che ci assale per tutto il corpo e che aumenta fino a determinare movimenti apprezzabili; poi è una commozione generale che c'invade. Bentosto ogni sensazione estranea cessa di essere percettibile e la vita di relazione par che si sospenda: gli occhi sono spalancati, la bocca beante e le orecchie tese per meglio cogliere ed intendere ogni più lieve e dolce onda sonora che giunge a noi colla voluttà del profumo di un petalo di rosa. Ma gli occhi non vedono nulla, la bocca non gusta nulla, anzi diviene secca, e le orecchie è appena se oramai avvertono i suoni che le percuotono. Un incanto estremo, indefinibile, una beatitudine immensa, voluttuosa ci avvolge nelle spire delle sensazioni sue dolcissime che penetrano in noi da ogni poro della pelle, che impregnano come un balsamo inebbriante tutto l'essere nostro del più ineffabile gaudio.

E in tale stato vi sono istanti in cui bisogna fare uno sforzo per renderci ragione di rientrare, quasi direi, in noi stessi, per sapere dove siamo. La vita in quei momenti è un sogno; non si ha la benchè menoma coscienza dell'essere fisico nostro. La psiche è fuori di sè in preda al delirio per i cieli iridescenti del gaudio.

La respirazione allora è corta, affannosa, ma in pari tempo, anzi, repressa e compressa per tema di perdere con una inspirazione la più lieve sfumatura delle vibrazioni sonore. Qualche volta in quella ebbrezza dell'anima gli occhi si riempiono di lagrime.

A tale stato di penetrazione e di concentrazione succede sempre un brevissimo istante di agitazione che ben presto diviene convulsiva e nell'acme del parossismo del gaudio, le mani si avvicinano inconsapevolmente ed irresistibilmente ed esprimono con fracasso l'emozione che trabocca dal cuore. Si ha allora quel fenomeno psicologico che costituisce il diluvio di applausi che erompono irrefrenabilmente dalla coscienza di centinaia di persone soggiogate, dominate tirannicamente ed entusiasmate, per cui sembra che il teatro crolli.

Ricordo, fra le tante altre e fra le più moderne, l'effetto magico prodotto le prime volte e sempre da quel gioiello di musica che è l'*Intermezzo* della *Cavalleria rusticana*. Ad un momento dato sono

Scena egiziana — Aida e Radamès.

ondate calde eccitanti di suoni armoniosi che escono dalle corde vibranti che, come ondate di soavi profumi, eccitano ed inebbriano

Sulle rive del Nilo.

l'uditorio avvinto e trascinato all'entusiasmo ed all'irrefrenabile applauso.

Secondo il carattere della musica, poi, la nostra anima si esalta per la gloria, si serra di pietà, si abbandona alla gioia, e talora nelle persone di un'estrema sensibilità, dice il Grellois, una sincope

mette fine alla serie dei fenomeni, alle emozioni provate; fenomeno vero e reale da noi scientificamente studiato.

***

Nella sala colma di un teatro saturo di vibrazioni sonore, elettrizzanti, che, sollevandosi da ogni parte in spire vertiginose, ci abbracciano e ci solleticano, inebbriandoci colla voluttà di un bacio di donna amata o colla dolcezza di una carezza materna, spesso tutt'altra sensazione estranea e subbiettiva tace. Ho potuto constatare il fatto in modo evidente sopra un mio amico.

Si era al Regio di Torino, una delle prime volte che si dava l'*Aida* in Italia. Il mio amico, ufficiale di artiglieria, intelligente ed appassionatissimo di musica, anzi, un vero artista, gustava quella dell'*Aida* con vero trasporto, provando di tempo in tempo sussulti di gioia, scatti nervosi, brividi di mestizia che gli scorrevano per le membra. Al duetto cantato sulle suggestive rive del misterioso Nilo:

> Rivedrai le foreste imbalsamate,
> Le fresche valli, i nostri templi d'oro,

il mio amico era lì, tutto intento, che pendeva colla bocca aperta, gli occhi spalancati, il respiro ansante, rapito ed elettrizzato dalle dolcissime frasi melodiche. In quel parossismo d'orgasmo, coi capelli irti sulla fronte, che toccati avrebbero dato scintille, certo egli non era di questa terra; l'anima sua d'artista, volteggiando nel turbinio delle armoniose onde sonore, come in celestiale concerto di angeli e cherubini, sentiva gli strazi del cuore, la poesia dell'affetto nostalgico dei cari luoghi, l'arcano fascino di quella musica tutta gemme che il Verdi scrisse sublimamente bella e che la Singer ed il Mariani rendevano quella sera così felicemente dolce e penetrante.

In tali condizioni dello stato psicologico del mio amico, muovendomi gli pestai un piede; non l'avvertì, nè rispose al mio « Scusa, caro ».

Finito il duetto e lo scroscio di applausi, l'amico, rivoltatosi a me, mi dice:

— Mi pesti il piede.

— Sì, gli faccio io, e ti ho fatto le mie scuse.
— Curioso! L'ho sentito adesso.

Accademia di S. Luca, Roma — Concerto di Angeli e Cherubini.

Certo in quei momenti il suo spirito vagava in quelle serene regioni psicologiche, ove l'arte si confonde col godimento ineffabile,

I Martiri — L'ultima preghiera

come in un nimbo di profumi balsamici. Era in una specie di rapimento simile a quello dei beati su cui le mortificazioni del corpo non esercitano influenza sullo spirito. In altri termini, quelle parole così potentemente affettuose, rivestite e rese più energiche nel loro significato psichico dalle dolci note dell'arte divina, che disvelavano alla schiava il roseo orizzonte della libertà, che le dischiudevano all'occhio dello spirito il miraggio dei luoghi natii, ove albergavano

I Gladiatori nel Colosseo.

gli dèi tutelari della sua gente, della famiglia, ove ha un altare la fede dei suoi padri, il luogo dei santi affetti e dei forti propositi — musica e parole che racchiudono l'espressione dei più potenti sentimenti umani, avevano ipnotizzato il mio amico, lo avevano reso momentaneamente insensibile come un Daniele nella fossa dei leoni o i Gladiatori nel Colosseo, ipnotizzati dalle voci delle donne e delle belve che li circondavano..... L'amico avvertì, per così dire, la sensazione dolorosa quando l'ipnotizzazione per l'influenza della musica era finita.

*
* *

La musica che agisce nella sfera d'azione fisiologica rende in generale le persone gaie, scioglie lo scilinguagnolo, risveglia lo spirito ed accende le passioni.

Scene campestri.

Le relazioni affettuose, intime, che si contraggono sotto l'influenza della musica, i momenti di abbandono che si hanno in un giro di walzer, quando una fanciulla ebbra di voluttà per le eccitazioni armoniose di un'orchestra, si slancia alla danza serrandovi contro il suo seno palpitante ed abbandonandosi languidamente nelle vostre braccia, è difficile che avvengano in tutt'altre circostanze.

Le feste da ballo pare che siano fatte apposta perchè due cuori battano all'unisono, perchè un'anima trovi la sua gemella.

È un fatto d'altronde perfettamente noto che la stagione più propizia ai matrimoni è quella dei teatri, dei concerti e dei balli. Non

si fanno tante promesse di matrimonio sulla rotonda di molti stabilimenti di bagni marini, ove pur si ha l'occasione di ammirare le belle e procaci forme... senza il velo candidissimo del Petrarca, come se ne fanno in un Carnevale.

Guardatemi una divina fanciulla, dagli occhioni neri e profondi, quasi nuda, quando è nel mare o quando ne esce, e ditemi francamente se non vi sentite scorrere per il corpo brividi di freddo. Essa in quelle condizioni non vi ispira nulla; la sua vista vi agghiaccia anche se la prendete nelle braccia. Guardatemela invece in una sala quando si fa della musica, ove le onde sonore si confondono

Paride ed Elena baccanale (Pompei).

con un cinguettìo gaio ed allegro; l'effetto è tutt'altro. Quelle gote smorte quando usciva dal bagno sono divenute, sotto l'azione dei suoni, rosee, perchè il sangue vi giunge in maggior abbondanza caldo, vivificato dai più forti palpiti del cuore. Quell'aria dimessa e quel portamento incerto della persona grondante acqua e tremante assumono, all'incrociarsi di crome e biscrome biricchine, un andamento energico ed un incedere da matrona. Il fiato è caldo, lo sguardo vivo, corruscante scintille, e la respirazione profonda e lunga sotto il ritmo musicale, quasi volesse esprimere che i palpiti del cuore, che la ginnastica del polmone siano effetto dell'intensa commozione sotto l'influenza arcana della musica.

Voi vedete allora la divina ragazza attraverso un potente e magico

prisma che centuplica la bellezza e gl'incanti; il vostro cuore è commosso, i centri nervosi maggiormente eccitati e la psiche inebbriata dalle sensazioni sonore. È in questo intimo e profondo eccitamento che la scintilla elettrica della simpatia scocca e la... Santa Barbara della passione s'incendia e salta in aria. Voi v'innamorate e fate la vostra brava domanda di matrimonio.

Fuori di là nulla sarebbe successo.

Ricordo una gentile e nobile dama di Torino che soleva nell'inverno dare parecchie feste da ballo, così dette di famiglia, ma molto ben date. Essa era per questo il *rifugium* di molte buone mamme che conducevano le figliuole. Questa buona signora era felice di dirmi che combinava con tali festicciuole qualche matrimonio ogni anno; ciò che non le accadeva tanto facilmente in campagna, ove riceveva parecchio.

* * *

Che la musica risvegli in noi le passioni in genere e maggiormente i sentimenti affettivi troviamo molti casi che lo dimostrano.

Eccone due non dubbi.

Conosco due giovani sposi che si amano teneramente. Essi si conoscevano appena di vista ed avevano una certa antipatia l'un per l'altro. Egli cantava molto bene e lei suonava l'arpa. Una sera si trovano insieme in seno ad un Comitato di signore per provare alcuni pezzi per un prossimo concerto di beneficenza. Ella, vedendo lui, cercò di rifiutare a prendere parte ed egli accusò un fiero mal di testa e volea ritirarsi. Alla fine si arresero e le prove cominciarono.

La melodia sublime di un pezzo di squisita fattura, in cui il Bellini versò tutti i tesori della sua anima gentile; il quartetto dei *Puritani:*

> A te, o cara, amor talora
> Mi guidò furtivo e in pianto,

che egli cantava con estrema dolcezza, addolcì quei due cuori, modificò i sentimenti di quelle due anime, e quando l'incanto di

quelle note soavi e l'arcano senso delle parole scesero nel fondo delle loro coscienze, si sentirono attratti l'un verso l'altro.

Durante le prove, sotto l'influsso di quella melodia, si guardarono alla sfuggita, poi vennero gli sguardi teneri, infine quelli pieni di commozione e di fascino. In uno di questi elettrizzanti sguardi che versavano nei cuori coi palpiti torrenti di fiamme, essi si guardarono

Scena comica (Pompei).

a lungo, le anime si avvicinarono, si toccarono e si strinsero in tenero amplesso... e si amarono. Sei mesi dopo essi erano sposi.

Un giorno egli mi diceva: « Non l'avrei mai creduto; fu la musica che ci vinse ».

Quasi lo stesso accadde ad un mio carissimo amico; ecco il suo racconto, che trascrivo:

« Una sera, ad Acqui, ero a teatro. Si rappresentava la *Lucia*. Io mi trovavo in un palchetto con due egregie signore e le due loro non meno egregie figliuole, belle e buone. Ero in quel momento il bene accolto, perchè ognuna delle mamme avrebbe desiderato che io sposassi la propria figliuola... le allusioni erano chiare, massime alle passeggiate e le stoccate date da mano maestra. I miei 30 anni e le spalline di Capitano medico anziano esercitavano certo nell'animo delle mamme non poco benevole effetto. Si chiacchierava intanto facendo mediocre attenzione alla musica. Dirò piuttosto che si era

tutti intenti a farci le più sperticate manifestazioni di amabilità; era, anzi, una lotta chi più potea avvolgermi nella rete sottilissima di lusinghe che i cuori ben nati sanno tessere con arte fine e galante per impaniarmi, da cui, pur mostrandomi commosso e ringraziando della loro squisita amabilità, riuscivo sempre a sfuggire.

Si era, dunque, in tale frastuono psichico per l'armeggìo di quelle Sirene, quando l'orchestra attacca il dolcissimo *Boléro*:

Alfin sei mio, alfin son tua.

Le chiacchiere cessano come per incanto e la nostra attenzione si riporta su quella divina musica. Dopo qualche istante, inebbriato da quella dolce melodia, mi ritiro in un angolo per meglio cogliere e gustarne l'incanto. Il mio sguardo, errante dapprima, s'incontra poscia collo sguardo di una bionda e vaporosa ragazza che era in un palchetto di faccia nel punto stesso in cui Lucia canta:

Alfin sei mio, alfin son tua.

Io ero commosso e sentivo di aver gli occhi umidi, giacchè l'artista che incarnava la protagonista rendeva con molta suggestione gli strazi di quel cuore. Il fatto umano che una dolce musica rendeva più possente nei suoi effetti estetici e psicologici, mi aveva commosso. Lo stesso era avvenuto nell'animo della bionda ragazza di faccia.

Si fu in tale commozione psichica del nostro organismo cagionata dall'azione magica ed arcana di quella musica e di quelle parole, che restiamo attratti e sentiamo fremiti di gaudio. Ci guardiamo a lungo durante quell'estasi paradisiaca, quasi ripetendoci la frase, e ne subiamo il fascino. Le nostre anime sussultano e fremono, il cuore batte forte, sentiamo una vampa di fuoco che c'invade le gote, lo sguardo diviene fisso, il sensorio ottuso come se un pulviscolo di mille brillanti colori lievemente l'annebbiasse, e in quell'attimo fuggente di piacevolissima confusione le nostre anime si leggono nel loro fondo la loro felicità, ripetendosi... Alfin sei mia... alfin sei mio!...

Comunque, il fatto è che noi ci vedevamo per la prima volta. La bionda ragazza, guardandomi lungamente, disse tra sè: « Sposerei

La calma che la musica infonde negli animi.

quell'individuo »; ed io col massimo compiacimento nell'istante istesso pensai: « Sposerei quella giovane ».

E noi, che eravamo pochi momenti prima nemici del matrimonio..., cinque giorni dopo eravamo fidanzati! fidenti l'un nell'altro come se ci fossimo conosciuti fin dall'infanzia; nè le anime si sono ingannate nella loro presentita felicità.

Quando si conobbe il nostro fidanzamento quale sia stata la meraviglia delle due egregie mamme è più facile comprenderlo che

Nerone che canta l'incendio di Roma.

dirlo; una di esse, con un bel gesto da tragica e sguardo da Medèa, mi brontolò: « Covavo il serpe nel seno »...

Sarebbe accaduta la stessa serie di fenomeni psichici negli organismi di queste due persone incontrandosi per la prima volta altrove, in altre circostanze, guardandosi negli occhi, stringendosi la mano o anche sussurrandosi nelle orecchie dolci parole di amore? Non lo credo. Non lo credo perchè la signorina, allora ventenne, aveva rifiutato alcune buone richieste di matrimonio, decisa di rimanere per molto tempo ancora libera, ed egli, avverso pure al matrimonio, aveva saputo sfuggire a molte attrattive. Non voglio però con ciò dire che la musica abbia fatto cambiare di punto in bianco le loro idee; ma, in quel momento, sotto l'arcana eccitazione del loro cervello, in quello stato peculiare psicologico ed in quell'insieme di circostanze e speciali condizioni in cui si trovavano le loro anime

per l'influsso della musica dolcissima e mesta e di quelle parole ineffabili, si commossero e si amarono. — Questo è certo.

Poichè l'amore non è un calcolo matematico per cui occorrono delle operazioni algebriche per vedere se il conto torna, e non è, nemmeno, un raziocinio in cui è mestieri analizzare le premesse e le conseguenze per dire se il ragionamento fila logicamente o no. L'amore è, invece, l'incontro dolcissimo, delizioso di due anime commosse che vagano in un paradiso di gaudio, al di sopra delle miserie umane, e che si versano, abbracciandosi, l'una nell'altra torrenti di gioia. L'amore è come la scintilla istantanea che scocca al contatto di due atomi frementi e vibranti, scintilla che riscalda e feconda col suo dolce calore i cuori di due esistenze e che irradia colla sua luce di amore la via della felicità.

Il volo delle anime elette, che amano e sinceramente amano, è determinato e regolato dall'armonia dei sentimenti in cui non vi sono dissonanze di sorta, ma accordi dolcissimi. E nulla vi è di più potente come l'armonia dei suoni per risvegliare ed ingigantire l'armonia dei sentimenti umani...

Le anime basse, in cui giammai il sole dell'arte divina dei suoni non versa i suoi raggi fecondatori di bello e di buono e quindi nessun sentimento germoglia in esse, non ascendono a spaziare nell'empireo del gaudio e non incontrano le anime elette, ma prive di manifestazioni affettive, sono destinate a vivere nelle torbide acque dei bassifondi psicologici.

Comunque, ritengo per fermo che con altra musica più melodiosa o più armoniosa, con un altro ritmo, più possente o più flebile, che avesse eccitato più o meno il cervello con maggiore o minore afflusso di sangue da impressionare più fortemente o no la psiche, che si fossero commossi in maggiore misura o in minore intensità, ecc. ecc., forse, anzi certamente, essi non si sarebbero innamorati.

*
* *

La musica eccita sovente le passioni fino al parossismo, come può calmarle.

Ecco due esempi.

Quando il sangue giovanile, scrive il Guerrazzi, concitato dai lumi

Coragium — Luogo dove si preparavano per un'opera comica (Pompei).

della musica e dai giri violenti della danza, picchia forte nelle arterie, allora lo apparire e la scomparsa tramezzo codesta agitazione di un capo biondo o di un capo nero, di due occhi mestamente languidi, rassembla una commozione di onde in un mare di voluttà! Allora, lungo la mano che sente palpitare le membra della donna

amata scorre una vampa elettrica che fa tremare l'anima e i labbri anelanti prorompono fiati di fuoco; e se mai avvenga che in codesto turbinio le guance si toccano, corruscan faville.

Dopo i 16 anni, dice invece il Mantegazza, la donna ha nelle sue vene, insieme al sangue, una lava rovente che serpeggia nelle più minute fibre del suo organismo delicato. Essa ha nel respiro un fiato che si accende al primo raggio di sole; ha in ogni poro della pelle un vulcano ed in ogni capello una scintilla elettrica pronta a scoccare al minimo contatto.

Ora, la musica, sopratutto col ballo, spegne molti vulcani, fa scoccare per l'aria molte scintille, raffredda molta lava; tutto questo, s'intende, con vantaggio grandissimo della salute del corpo e dell'anima, la quale

> Una volta che intoppa, urta e barcolla
> Precipitevolissima tracolla...

Volete spegnere il fuoco, se pur non divampi maggiormente, che brucia le anime delle vostre figliuole, o buone mammine? Conducetele sovente alla musica, al ballo, ove, oltre l'acqua lustrale che spegne e purifica, è facile che trovino un buon marito... Venite poi a dirmi che monna musica non sia una cosuccia a modo!...

***

Altre volte la musica ci inebbria a punto tale da trasportarci nel regno della beatitudine, ove l'anima nostra, commossa, corre dietro a fantastiche e dolci visioni — sorriso d'eterna poesia che la rende beata.

Guardatemi questa estasiata figura di bellissima donna che si dà ai suoi sogni dorati, ai suoi desiderii ardenti

" **Anima e corpo.**

> Il canto s'elevò dolce e patetico,
> narrando una leggenda pien d'amore:
> la gentil voce, de le corde al fremito.
> insidiosa scende e ratta al core:

" Una volta a una donzella
" estasiata disse un re:
" — Tu sei vaga, tu sei bella
" regnar devi con me!

La dolce figura di « Anima e Corpo ».

" A lei stessa disse un prence:
" — La soave tua bontà
" Il mio cuore stretto avvince,
" e per lui chiedo pietà.

" Disse poi un giovin paggio
" — Tu sei bella e buona ognor:
" mi consenti farti omaggio
" del mio baldo e ardente cor?

“ A quest'ultimo
“ il suo affetto, la sua fe':
“ forma ed alma son connesse
“ e non ponno far da sè „.

Mentre del canto si disperse l'ultimo
dolce concento, ogni gentil nota,
la bella pensò forse a un giovan paggio,
col cuor fremente e la pupilla immota „.

Silve (da “ La Colomba „, febbraio 1905).

La musica favorisce anche il lavoro intellettuale e non è raro che sotto l'azione dei suoni il cervello funzioni meglio, si abbiano

In estasi d'amore.

maggiori energie e nuove idee, risvegliando l'intelligenza, come farebbe il più appropriato farmaco nervino o una coppa di *champagne frappé*.

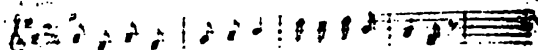
Un infinito numero di esempi di uomini che acquistano sotto l'azione della musica una maggiore chiarezza intellettuale o una più chiara per-

cezione di idee esistono, hanno esistito ed esisteranno sempre. Ne cenno alcuni. Uno dei più antichi fra i più noti, che io sappia, è quello sintetizzato nella leggenda dello *Zyriàb* — il persiano — soprannominato l'*Uccello nero dal canto melodioso*. Egli era ritenuto come celebre poeta

Zyriàb ispirato!

e delizioso musicista — un dotto profondo. Prima di mettersi al lavoro s'inspirava al suono della sua Lyra, le cui vibrazioni melodiose agivano su di lui come un fermento intellettuale entusiasmandolo. In tale ebbrezza e sotto l'incanto della musica egli dettava ai segretari i suoi pensieri e i concetti filosofici che riassumeva in profondi assiomi.

Spesso uomini ingolfati profondamente in ricerche scientifiche o

che lavorano intensamente da vari giorni intorno alla soluzione di ardui problemi senza trovare il filo conduttore che li meni alla porta d'uscita, spesso, dico, interrompono le profonde meditazioni per fare

o sentire un po' di musica; talvolta cantarellano un'aria qualunque o vanno a teatro per immergersi in un lago d'onde sonore alla pesca della soluzione tanto ricercata.

Eccitati i centri nervosi sotto l'influenza dei suoni, si modifica la psiche, aumentano le energie e le idee ingarbugliate si coordinano

meglio e si comincia a vedere chiaro nel turbinio della più grande confusione.

Quanti non hanno risolto gravi problemi che li avevano tenuti per lungo tempo occupati e preoccupati, dopo l'audizione di un concerto, di un'opera in musica — al ritorno dal teatro?

Il Lagrange, per esempio, poteva, per l'azione dei suoni, risolvere i più difficili problemi di matematica.

E quanti di noi, senza essere nè punto nè poco dei Lagrange, non sospendiamo un lavoro intellettuale che ci affatica, per sentire un po' di musica, come un altro va a prendere un *cognac* per eccitarsi e poi rimettersi al lavoro colle idee più chiare, con la mente più lucida? A me questo accade frequentemente; preso da mal di capo, colla mente ottenebrata da non capire più niente, vado a chiudermi in un palchetto di 4° ordine, e là, solo, immerso in quell'atmosfera di suoni, rifaccio il lavoro mentale. Riesco sovente, ritornando a casa, a risolvere quei quesiti che mi avevano tormentato durante più ore ed anche giorni.

Quante volte non ho concepito e preso appunti per un articolo, per un lavoro, poggiato alla balaustra del *Portico di Vejo*, in Piazza Colonna, durante una sinfonia del Rossini o un notturno del Mendelsshon ammirabilmente eseguiti dal Concerto comunale, diretto dal bravo maestro Vassella?

Il Maestro Cav. Vassella
Direttore del Concerto Comunale di Roma.

La musica sopra di me agisce come un *fine champagne*; sotto l'influenza dei suoni la confusione mentale per l'esaurimento intellettuale si dirada ed il cervello si carica di energie. Giova intanto osservare che se identici sono gli effetti della musica e degli alcoolici, è appena opportuno dire che

Il Concerto Comunale romano, ormai distrutto...

questi disturbano profondamente il sistema nervoso da passionarlo e generare la pazzia, mentre la musica presa a centellini non fa male.

Io ritengo per fermo che se il povero Rovani avesse fatto più uso di musica e meno di liquori, come tanti altri letterati, non sarebbe stato rapito prematuramente agli amici ed all'arte.

*
* *

L'arte dei suoni ebbe presso i Greci ed i Romani una larga e felice applicazione nell'educazione della gioventù. Moltissime prove trovo tramandate nelle squisite pitture di Pompei ed Ercolano, di cui riporto qui delle riproduzioni.

Si vuole che la musica ingentilisca i costumi, e pare che, come scrive il mio amico dott. Monin, li purifichi nel senso che impedisce ai giovani di cercare nelle eccitazioni nocive alla salute i godimenti fisici e le soddisfazioni morali indispensabili ai diritti della natura.

E non sarebbe poco!

Tutto questo, per altro, ce lo apprende papà Ovidio, il quale, in fatto di musica, doveva saperla lunga, poichè, per aver fatto suonare enfaticamente le corde della sua poetica cetra, cantando l'*Ars amandi*, fu suonato come un piffero e mandato a godere il fresco a Ponte Eusino! Difatti

Emollet mores, nec sinit esse feros

egli scrisse parlando dell'azione della musica.

A me pare, da questo punto di vista, che si faccia molto male a non fare eseguire nei Collegi e nelle Pensioni della buona musica. Sono certo che si eviterebbero con ciò molti inconvenienti. E si fa male a non abituare più seriamente i bambini ad apprendere la musica o il canto.

La musica renderebbe immensi servigi nell'educazione della gioventù; le idee morali e la bontà del cuore riceverebbero, dall'influenza dei suoni, un enorme sviluppo.

E poichè ho fatto cenno della musica educativa, è bene che io richiami l'attenzione di chi sorveglia l'educazione musicale delle giovinette.

Oggi è fuori di dubbio che i suoni esercitano una speciale influenza

Scena greca. — Il « Menestrello » canta i versi d'Omero alle belle signore.

sull'imaginazione e sul sentimento e dànno un vivo impulso all'organismo. Il dott. Schaffier riporta alcune parole del dott. Gallard, che meritano di essere qui ricordate, poichè esse dànno una chiara idea di ciò che può la musica sulle giovinette all'epoca della prima comparsa dei catameni.

Le giovini musiciste, egli dice, divengono alla loro insaputa più eccitabili, più fantastiche, più tenere, con molti grilli pella testa e

Pompei — Foro civile.

sentono prepotente il bisogno di amare più di quelle che non sono sottoposte all'azione della melodia. Non è naturale quindi che questi fenomeni psichici trovino una simpatica corrispondenza nella funzione dell'apparato genitale?

Perfettamente. Il dubbio dello scrittore americano per noi non esiste. Un'inchiesta da me fatta su larghissima scala, che ho avuto possibilità di fare, nella mia qualità di ostetrico ginecologo, sopra signore e signorine durante molti anni, mi conferma precisamente in questo: che il flusso mestruo, e con ciò l'attitudine alla concezione, si stabilisce molto più presto nelle musiciste che in quelle che non studiano la musica e che i matrimoni si contraggono più precipitosamente ed in più tenera età nelle prime anzichè nelle seconde.

Una osservazione, ben nota d'altronde, che viene a confermare

Una scena romana.

questa mia maniera di vedere e a fare maggiormente risaltare l'in-

fluenza della musica sul sentimento, si trova nel fatto dello sbocciare precocissimo di un affetto che spinge sconsideratamente un gran numero di giovinette ad innamorarsi dei loro maestri di musica, prima anche di essere arrivate alla pubertà, e sovente a volerlo sposare a dispetto della viva opposizione della famiglia. In molti casi sarebbe meglio un maestro vecchio... ma le biricchine non lo gradiscono.

Apollo e Mercurio (Dipinto di Pompei).

Gli antichi, dunque, qualunque fossero le abitudini ed il grado di civiltà, tutti tenevano in gran conto la divina arte dei suoni. Essi la consideravano dal punto di vista estetico come l'espressione più sincera e fedele del bello, e dal punto di vista igienico come capace di favorevolmente e di beneficamente influire sul carattere e sulle tendenze.

Venere e l'Ictiocentauro.

I moralisti di tutti i tempi e gli imbroglioni matricolati ne hanno approfittato; come ne hanno tratto immenso vantaggio anche i più grandi uomini di Stato, non sdegnando nel governo dei popoli il concorso della musica.

Eccovi il gran Ligurgo, il quale nel prendere a calci e cacciar via da Sparta tutti i saltimbanchi e ladruncoli, vuole che vi rimangano i suonatori, poichè egli considerava la musica come un polline proficuo capace di far germogliare nella coscienza degli uomini nobili sentimenti.

Scena comica.

I pitagorici impiegavano l'arte armoniosa dei suoni per far divenire nobile un cuore e spingerlo alle belle azioni, alla passione per la virtù.

Gian Giacomo Rousseau, commentando questi filosofi, dice che per loro la nostra anima è formata d'armonia; essi credevano ristabilire, per mezzo dell'armonia sensuale, l'armonia intellettuale e primitiva delle facoltà dell'anima, cioè quella che, secondo loro, esisteva in

essa prima che animasse il nostro corpo, allorchè l'anima abitava i cieli.

Ammesso dunque che la musica ingentilisce i costumi, che calma le ire e le passioni malverse, quale inesauribile fonte di risorse non

Etiopici.

sarebbero per i governi le musiche militari nella colonizzazione dell'Africa?

Così scrivevo anni or sono: Se fossi ministro della guerra scaglionerei subito, laggiù, nel Continente nero, una ventina di bande musicali a rompere i timpani a quei selvaggi. Sono sicuro che nel giro di pochi anni quelle barbare tribù diverrebbero, sotto l'azione di inebbrianti sensazioni sonore, molto civili ed umane. Che si dovesse riuscire ne sono sicuro. E come no! Si addomesticano, per Bacco, le

bestie selvagge di ogni genere, s'istruiscono gli asini, i cavalli, gli elefanti, le oche; s'incantano e si addomesticano i serpenti; si ottiene, insomma, tutto ciò che si vuole dagli animali per mezzo della musica... e non si debba poter influire sull'uomo nero?

E tu sei Gasparone... Spadalino...
E che ci avrai, per cristo, ne le vene?
Er sangue de le tigri? de le jene?
E che ci avrai ner core, er travertino?

gli direbbe Pascarella.

Vero è che spesso è meglio aver da fare colle bestie che cogli

Un suonatore etiopico.

uomini, pure sarebbe una prova da tentare, e sarebbe, riuscendo, rendere il più gran servizio all'umanità civilizzando l'Africa a forza di crome e biscrome ed anche con qualche accidente, anzichè a cannonate, musica non troppo melodica.

L'orientale ama molto la musica. È vero che la sua non è della

più buona, ma gli piace e con essa si eccita in sommo grado — va fino all'ebbrezza, al delirio, all'ipnotismo. E in tale stato morboso i fanatici nelle Indie si gettano perfino sotto le ruote dei pesanti carri dei loro idoli per farsi stritolare le ossa... Beati loro!

La musica non agisce solo sul sentimento — sulla psiche in genere —, ma ci fornisce anche altre sorgenti di soddisfazione agendo

Il ritorno dalla vendemmia.

sugli organi di relazione e rendendoci per ciò più svegliati e più resistenti al lavoro fisico di qualsiasi natura.

Vediamo spesso, difatti, che cadenti lavoratori, vecchi marinari esausti di forze, camminatori stanchissimi, compiono ancora pesanti lavori quando sono influenzati da suoni e da canti dal possente ritmo.

Chi non ricorda, trovandosi ad un porto di mare, la caratteristica cantilena dei marinai quando devono compiere sforzi inauditi per

trasportare enormi pesi? Quella cantilena non indica e marca il tempo solamente, perchè lo sforzo sia simultaneo e riesca perciò più efficace... interrogate quella brava gente e vi dirà che quel canto ha in sè stesso per i lavoratori qualche cosa di eccitante che aumenta le energie ed attutisce la stanchezza.

Le contadine del Mezzogiorno, durante le vendemmie, cantano

Il ritorno dalla mietitura.

sempre le gaie e suggestive canzoni del paese, per avere la forza di sopportare le pesanti ceste di uva che portano sul capo a chilometri di distanza. E dicono che non potrebbero resistere a tali pesi sotto i cocenti raggi del sole senza quel canto che le solleva dal pesante lavoro.

Lo spettacolo che offrono queste donne che cantano è esilarante, e qualche fiata assume le proporzioni di un dramma... musicale. Ordinariamente le donne cantano a due a due, cioè due cantano una strofa d'una canzone ed altre due donne rispondono. Quando le canzoni di amore o di odio contengono allusioni a qualche rivale o a

qualche fidanzato presente, essi rispondono per le rime e con maggior calore, in modo che il duello, dapprima simpaticamente poetico, sostenuto con armoniose canzoni, degenera poi in pugilato: le ceste dell'uva saltano per aria e le donne si azzuffano strappandosi i capelli, e quando gli uomini s'immischiano, si finisce con qualche coltellata...

Mi affretto dire che in questo caso non è la musica che ha esorbitato nei suoi effetti, ma la passione selvaggia che accieca.

Anche le ragazze nelle filande seriche sciolgono canti corali dagli accordi vocali armoniosissimi per poter sopportare un lavoro che snerva e logora. Immaginate un po' una povera ragazza per 12 o 14 ore del giorno dinanti una bacinella, colle mani nell'acqua bollente per innaspare la seta, mal nutrita, e ditemi come potrebbe andare innanti per tutto l'anno! Quelle povere figliuole cantano e cantano e in quelle gaie canzoni le si aumentano le esauste energie per resistere all'immane sforzo.

Così di tutti i lavoratori alla mietitura del grano o altra occasione per cui occorrono sforzi mentre il sole li dardeggia e il continuo sudore li indebolisce.

Un esempio veramente caratteristico è il seguente:

Il dott. Maynard, dotto naturalista francese che trovavasi al Chilì, un giorno partì con un negro internandosi in una foresta per studiare la flora di quei luoghi e per raccogliere erbe: ma si perdettero nel folto della foresta — una foresta davvero selvaggia, poichè

. . . .

" Te basta a dì che lì in quella foresta,
Capischi?, le piantine di cicoria
Je 'rivàvano, qui sopra la testa.

" Eh, quelli, già, se sa, sò siti barberi:
Ma tu invece de ride, pia la storia
E poi tu viemme a dì sì che sò l'arberi.

" Che li l'arberi, amico, o callo o gelo,
Be', quelli da li secoli passati,
Da che Domineddio ce l'ha piantati,
So' rimasti accusì, questo è Vangelo.

" E lì, cammini sempre in mezzo a un velo
D'un ciafruio de rami intorcinati
Co' l'antri rami, che ti so' 'rivati
Che le punte, perdio, sfonneno er celo.

" E l'erba? Sta intrecciata accusì stretta
Che na persona, lì, si vo' anna avanti,
Bisogna che la rompe co' l'accetta.

" E poi che rompi? Sì... Ne rompi un metro;
Ma all'urtimo bisogna che la pianti,
Chè lì fai un passo avanti e cento addietro ".

PASCARELLA, *La scoperta de l'America.*

Il Maynard ed il suo compagno, dunque, vagarono a lungo in quello « straccio de foresta » e perdettero l'orientamento, in modo che non

Le Foreste dell'America del Sud.

seppero più far ritorno in città. Finirono le provvisioni, ed al terzo giorno dopo, il negro morì di fatica e di fame. Il povero dottore ne fu addoloratissimo. Seppellì il compagno, cosparse di fiori la tomba e si rimise in cammino per cercare di uscire all'aperto. Ma per

quanto dottore, non era il dottor Faust. Meno fortunato di lui, non trovò un Mefistofele qualsiasi che gli avesse detto:

Cammina, cammina, cammina, cammina!
T'aggrappa saldo al mio mantello e scendi
Questo lubrico balzo.

Il povero Maynard non sapeva come fare, non mangiava da molto

Le Foreste dell'America del Sud.

tempo ed il lungo camminare lo aveva spossato. Nè il luogo gli forniva nemmanco noci di cocco per sfamarsi. Alla fine cadde sfinito. Dopo un po' di riposo fa per alzarsi, ma non può. Riunite tutte le energie, ritenta la prova; le forze lo avevano abbandonato e dopo

pochi passi dovette sedersi. Persuaso oramai che era assolutamente impossibile a rimettersi in cammino, si rassegna con stoica serenità ad esalare l'ultimo respiro, là, in mezzo ad una foresta vergine, il cui fogliame ed i variopinti fiori, che ei tanto amava, formano la più bella corona al martire della scienza, disteso oramai sull'erba in incosciente sopore.

Nel vaniloquio del cervello, nei fantasmi che gli popolavano lo spirito e i suoni che gli sembrava gli ronzassero nelle orecchie, gli parve di udire un canto — le note di una musica a lui ben nota — il ritornello di una canzone popolarissima in Francia:

Je vais revoir ma Normandie!

Il povero morente, colpito da tale sensazione, si riscuote, ha fremiti per tutte le membra; cerca per rialzare la testa, ma non può; egli era inerte in tutta la persona. E pensa in uno sforzo supremo che quel suono era un'allucinazione; un ricordo della sua gioventù che come lampo guizzante brillò nel buio del suo intelletto — un precursore della morte... Ma la musica si fa intendere di nuovo, più chiara; è una voce dolcissima di donna accompagnata da un flauto. E di nuovo il Maynard giudica codesta psichica sensazione un ritorno di sensazione giovanile — un sogno. Egli intanto concentra tutto il suo spirito nelle onde sonore che percepisce chiaramente: non può essere sogno, funzione cerebrale di ritorno; solleva la testa, tende l'orecchio ed ascolta. Ha le orecchie intronate da varii rumori nervosi che di tempo in tempo ode chiaramente... È per ricadere nuovamente nell'assopimento, quando i suoni del flauto lo colpiscono e la voce soave ricanta

Je vais revoir ma Normandie.

Non vi è più dubbio; è realtà. I suoni e la voce durano più a lungo.

Non è un'eco lontana di psichiche rimembranze; è una voce umana quella che si intende in tutta la sua freschezza; sono i flebili e dolci suoni di un flauto quelli che ode. È la canzone a lui ben nota che gli colpisce i sensi.

Egli ascolta, ascolta e si bea in quella musica. Un brivido di freddo gli scorre per tutte le membra, susseguito ben presto da un

soffio caldo che lo fa fremere. Il cuore batte forte, ha sussulti, tutto l'organismo riacquista le perdute energie. L'annebbiamento della mente si dirada, la nube che gli velava le pupille diviene poco a poco diafana e trasparente e può vedere gli oggetti che lo circondano. Un senso di benessere in tutto il corpo lo rianima; ha riacquistato le forze, la speranza. Il canto continua sempre. Egli può sedersi ed ascoltare. Quel canto, quei suoni, quella melodia arcana, vivificatrice, sono lì, li sente. Non è un sogno, non allucinazione. Sono voci di uomini, di donne, che parlano, che ridono, che cantano... Un torrente di fuoco gli circola per le vene; il sangue caldo e vivificante rianima le assiderate membra; ha riacquistato le forze. Il Maynard può alla fine trascinarsi verso l'orlo di una macchia, dal cui folto fogliame parea che l'armonia e le voci uscissero ed intende di nuovo:

Il ballo nella foresta nera.

Je vais revoir ma Normandie.

Si alza e cammina a stento, il morente scienziato, e dopo qualche istante arriva, esausto come uno spettro, in mezzo all'allegra brigata: era una famiglia di coloni francesi in escursione che cantavano e ballavano .....

***

I soldati, che non possono cantare nelle lunghe marce, si stancano molto facilmente. In molti reggimenti è stato proibito che i soldati in marcia cantino. Non comprendo il perchè. Eppure quando nelle colonne di fanteria in marcia si formano quegli armoniosi cori vocali

dal ritmo potente, marziale, che suscitano fremiti entusiastici di patriottismo... non si cammina più..., non si corre, si vola, perchè

> Ali ha ciascun al pie' ed ali al core.

Ricordo il bellissimo coro dei *Lombardi*:

> O Signore! dal tetto natìo
> Ci chiamasti con santa promessa

e quello del *Nabucco*:

> Va pensiero su l'ali dorate
> Va ti posa nei clivi, sui colli

cantati deliziosamente dai nostri fantaccini che formavano la gioia e lo svago più gradito di tutto il reggimento. I soldati, che quasi

tutti prendevano parte al canto, marciavano meglio e non risentivano punto la fatica.

— Noi siamo tanti Randelli! mi diceva un vecchio sergente, che sapeva appena leggere... ma che si aveva acquistato due medaglie al valore militare.

— ?

— Divoriamo la via, quando si canta, come tanti puledri.

Voleva dire Rondello, il buon uomo.

E come si marcia male quando non si può cantare. Ho potuto fare parecchie volte l'osservazione. Io, tanto da Tenente quanto da Capitano medico, ho potuto far cantare durante le marcie e suonare negli *alt.* I benefizi erano immensi.

Trovo crudele, infatti, impedire ai soldati il canto durante le marce, come trovo molto lodevole l'idea dell'Imperatore di Germania di fare apprendere alle truppe cori e canzoni per cantarle. È una idea ottima, che contiene i germi d'una educazione morale.

***

Che i suoni dal tempo accelerato eccitano le fibre muscolari infondendo perciò nell'organismo forza più dell'usato, troviamo la conferma nel fatto che giovinette cloro-anemiche, le quali non hanno la forza di fare una piccola passeggiata e non possono salire una scala senza affannarsi, ballano poi tutta la notte gaie ed allegre, acquistando sempre più brio e vigore.

Questo fatto empirico, che osserviamo giornalmente, si spiega scientificamente. Il Sergi scrive, difatti, che se la musica è gaia e vibrante come quella delle marce o da ballo, si produce nell'uditorio un'esaltazione generale. Ciò si vede giornalmente quando passa una musica militare: uomini e bambini la seguono marciando a passo cadenzato, mentre i bambini ballano anche e le vecchie stanno a guardare dalla finestra.

Egli è che la musica gaia dal ritmo forte e concitato produce dei movimenti istintivi che sono strettamente associati all'azione della musica e perchè nel ballo le emozioni sono intensissime, essendo le eccitazioni generali ed interessano ogni organo della vita.

***

La musica non agisce solo sulla vita di relazione, ma benanco sulla vita vegetativa.

Nessun dubbio che l'azione dei suoni eserciti il suo potere arcano sul sistema nervoso del gran simpatico e divenga perciò... un vero e potente digestivo.

Il Voltaire digeriva malissimo fuori del teatro ed avendone acquistato la certezza, non cessò mai, finchè le forze glielo permisero, di assistere ai concerti.

Voltaire — il gran cinico.

Molti fanno il più eccellente dei chili sprofondati in una poltrona durante un'opera musicale; sta in ciò il segreto della loro assiduità ai teatri di musica. Molti pranzi sono perciò rallegrati dalla musica. Come è un fatto che molti non possono mangiare in silenzio, dove non si suona o non si chiacchiera. Si spiega così il perchè alcuni amano avere a tavola una brillante compagnia chiacchierina, la quale compie l'ufficio di Fernet Branca. Altri cercano i luoghi di grande frastuono per andare a pranzo.

Ho conosciuto un ufficiale pagatore — poco camminatore — che andava a mangiare nella cantina del reggimento nell'ora in cui in una sala superiore la musica del reggimento faceva le sue prove e ripetizioni. Era una vera casa del diavolo. Costui aveva cercato alloggio in una strada piena di laboratori di fabbri ferrai e di calderai, altro luogo di infernale fracasso. Egli diceva che così mangiava bene e digeriva meglio! Quei suoni disordinati, melodiosi, armoniosi, frastuoni, ecc., lo rendevano beato e lo eccitavano a mangiare con voluttà.

Il barone Rodino faceva suonare una sua piccola orchestrina durante il suo pranzo, ed un giorno in cui l'orchestrina non potè suonare, il sor barone non volle toccar cibo. Originale, pazzo, come volete, ma l'è proprio così!

D'altronde piace a tutti di andare a pranzo o passare la serata nei caffè e nei ristoratori dove si fa una buona musica, sia per desinare con appetito, sia per digerire bene. Stando al precetto igienico

proverbiale, tanto bene conosciuto da nostri nonni e bisnonni: *post cenam ambulabis*, non si dovrebbe andare la sera al teatro di musica..... perchè là certo non si va per camminare! Ebbene, non si digerisce forse benone durante un'opera in musica?!

Ordinariamente si spiega questa predilezione di andare a desinare o dopo nei luoghi che si fa della buona musica, per il gusto che si ha per la musica stessa; non credo e l'osservazione di alcuni fatti me ne darebbe la prova. Un'osservazione alquanto malignuccia mi dà ragione. Vi sono delle mamme nelle feste da ballo che, per l'azione di parecchie ore di musica dal ritmo accelerato, hanno un appetito non abituale e mangiano per quattro, laddove non lo farebbero in tutt'altra circostanza. Esse dicono ingenuamente che la musica è stata un vero stimolante. E chi più influenzato dei suonatori dall'azione stimolante dei suoni? Infatti si dice: *avere una fame da suonatore!* La musica, insomma, è la pettegola che fa venire l'appetito.

In molti Ordini religiosi, i cui componenti vivono *veluti pecora quae natura finxit prona et ubidientia ventri*, un frate deve leggere o cantare o suonare durante tutto il tempo in cui gli altri mangiano. Nei gesuiti, al contrario, non essendo prescritto il silenzio, s'intavola una disputa fra i novizî, ed è quasi obbligatoria la discussione. Tutto questo si fa per scacciare il silenzio dal refettorio, poichè là dentro si considera il silenzio come il capitale nemico dell'appetito — il silenzio sarebbe il microbo e la musica, il vociò, i suoni, insomma, l'antisepsi.

Conte di Saint-George.

Una conferma di ciò la troviamo nel proverbio popolare di certe contrade del Mezzogiorno: « Sono magro perchè non mangio a suon d'organo ».

In Africa, e precisamente in Algeria, esiste un altro proverbio, il quale afferma che le pecore provviste di campanelle mangiano meglio.

Io ho visto finora pochi individui a cui non piace mangiare dove si fa della buona musica, nei luoghi di gran chiasso, di gran confusione di voci, di canti, di suoni, di rumori; uno di essi è il mio egregio amico Conte di St George, di Ginevra, colonnello di artiglieria e dotato in gioventù di dolce voce baritonale. Un inverno era in Roma all'Albergo del Quirinale colla sua amabilissima signora; là si fa sempre, durante la *table d'hôte*, un'eccellente musica. Ebbene, il de St George non poteva soffrirla durante il pranzo. Negli anni successivi non volle più ritornare a quell'albergo per non dover prendere i suoi pasti durante la musica.

La Contessa di Saint-George.

***

Parrebbe che la musica non agisca solo sui poteri vegetativi del gran simpatico, ma che abbia influenza anche sullo sviluppo organico in generale.

L'influenza della musica sullo sviluppo del corpo umano, dice il Montanelli, è un fatto nel quale si concordano le principali autorità scientifiche; infatti lo studio del suono e del canto, quando sia impartito da maestri studiosi del bene dei loro alunni, abitua per tempo i giovani a respirare con arte, in maniera che il polmone così esercitato concentra una quantità maggiore d'ossigeno dell'ordinario; il torace, colla graduale contrazione dei muscoli, acquista un'ampiezza assai importante e si sviluppa considerevolmente anche in quelli che per natura sono difettosi, sicchè si può concludere che il canto ed il suono costituiscono la migliore delle ginnastiche per il nostro organismo. Basta rivolgere uno sguardo a quanti esercitano

quest'arte nel teatro per convincersene. Osserviamo anzitutto il collo muscoloso, la larghezza delle spalle e l'ampio sviluppo del petto, per cui si possono avere delle lunghe espirazioni, contenendo il torace un'enorme quantità d'aria; cosa ottima per la ossidazione sanguigna e quindi migliore salute.

Parrebbe anche che la musica sia un elemento di longevità e che sia l'uso del violino che opera tale miracolo. Difatti, il Montanelli racconta che fin dai tempi dei nostri bisnonni si dava il violino ad individui malaticci nella speranzosa convinzione che facesse loro del bene. E Dio sa, egli dice, quanti Amati, Stradivari, Guarneri, sono stati appositamente fabbricati.

Egli pensa che la riflessione delle onde sonore, lo stesso fremito della cassa armonica fra la spalla e la mascella sinistra concorrono, come contributo esterno, ad un maggior risveglio della massa cervicale, dal che gli pare logico inferire che si ha un conseguente sviluppo delle facoltà fisiche come delle intellettuali, rendendo l'organismo resistente e longevo.

Il ragionamento parrà forse a molti... un ragionamento, ma egli lo avvalora con fatti che, per lo meno in apparenza, non ammettono dubbio.

Il Paganini, malaticcio, visse cinquantasei anni una vita gloriosa; il suo successore ed emulo, Camillo Sivori, raggiunse in perfetta salute l'ottantunesimo anno di età; presso a poco a questa abbiamo il nestore dei violinisti tedeschi, l'illustre Joachim.

E non si creda che questi tre nomi formino una rispettabile eccezione, poichè, ecco una lista di nomi che vissero oltre i 70 anni: Palestrina, Carissimi, Pacini, Durante, Giorgetti, Viotti, Nardini, Locatelli, Pavesi, Benevoli, Piccinini, Sarti, Scarlatti, Salieri, Paisiello, Mattei, Steffani, Mercadante, Monteverde, Rossini, Cavalli, Spontini, Pugnoni, Compagli, Guglielmi, Galuppi, Martini, Tartini, Lanza, Clementi, Geminiani, Viadana, Porpora, Cherubini, Pollini, Carafa, Caldora, Zingarelli, Fritto, Caccia, Allegri (che visse 100 anni), Verdi, ecc. ecc. (Montanelli).

Possiamo dunque dire che la musica o, per meglio dire, chi coltiva la musica ed il canto può vivere più degli altri.

Che cosa si vuole di più? Non resta che darci tutti al canto ed alla musica, facendo nostri i versi di « Selvaggio »:

> Io vivo e canto. È il canto di mia vita
> fremito d'arpe nella notte bella...

Oltre a ciò, a me pare certo che la musica influisca pure sulla capigliatura, conservandone i capelli in modo ammirevole... Ma di ciò a più tardi.

***

La musica impressiona anche gli animali, rendendoli più ilari, più spediti nell'andatura come se infondesse ad essi maggiori energie; i cavalli e gli asini sono un esempio volgarissimo.

Quando questi quadrupedi rallentano, dopo lungo camminare, il passo, basta zufolare un'arietta, canterellare o suonare, e l'animale muove più sollecito. E quando si è in due e si parla e si discute accalorandosi o si canta, gli animali sono molto più animati, più forti e camminano speditamente. Tutto ciò non avviene quando un asino o un cavallo è solo e deve andare col suo cavaliere muto; nemmeno a suon... di legnate acquista la forza.

È caratteristica l'andatura delle bestie da soma in certi paesi della Spagna. Si vedono spesso in quel paese che gli individui che montano a cavallo, legate le redini al basto, cantano, accompagnandosi con la chitarra o colla viola; ebbene l'animale cammina allora senza bisogno d'essere spronato e secondo il ritmo della musica.

I cocchieri attaccano nelle lunghe gite sonagliere al collo dei cavalli, assicurando che con esse camminano meglio.

Nei *Circhi equestri* la musica fa compiere ai cavalli esercizi che non eseguirebbero senza musica e giuochi ai cani.

Guardatemi, d'altra parte, il gruppo di cavalli che compongono

una fanfara di cavalleria; essi, influenzati dai suoni, camminano a

L'ammaestramento dei cani per mezzo della musica.

tempo, calmi, solenni, senza punto scomporsi... certo coscienti dell'alta missione che compiono.

Avete assistito mai al... *passamani* in un reggimento di cavalleria?

Orsi e scimmie che eseguiscono salti e balli sotto l'azione della musica.

quando, mentre si strigliano i cavalli, suona « la biada »? Ah! bisogna vedere l'effetto di quel suono di tromba sui poveri affamati: si agitano, nitriscono, scalcitrano, dicendo chiaramente nel loro linguaggio: « Insomma, ne ho abbastanza con questa seccatura di scorticarmi; lasciatemi andare a mangiare! ».

Mettete uno squadrone di cavalleria al galoppo e suonate nel più

Vacche che stanno accanto a quella che ha la campana al collo.

bello la *alt-ritirata,* e molti cavalli si arrestano da per sè stessi ed alcuni cercano di fare fronte indietro.

Vi sono preghiere che bastino, carezze o legnate che possano far decidere un asino a bere? No. Ma appena lo invitate con un dolce e modulato fischio, il buon asino beve e di gran gusto.

Un altro esempio lo abbiamo nell'effetto che il suono delle campane produce beneficamente sopra molti animali. Basta che uno di essi abbia un campanello al collo perchè un'intiera mandria stia

Arcachon — Pastori delle Lande.
Gli armenti fanno ressa attorno al pastorello che suona il flauto.

unita o lo segua. Le pecore, le vacche, i cavalli restano parecchie ore del giorno accanto al compagno che porta il campanello. Senza questo espediente ben difficile sarebbe condurli o tenerli uniti. Non solamente questo si vede, ma spesso pascolano quando il mandriano modula una canzone sul suo flauto villareccio o al suono della zampogna.

Ed è bello e commovente vedere un gregge far ressa intorno al pastore come uno dei più *colti* ed *inclita* per gustare le melodiose e flebili note con cui saluta il dì morente. Un esempio veramente commovente l'abbiamo in quel poetico e cavalleresco paese del mezzogiorno della Francia, ad Arcachon, dai tramonti d'oro — tutto un tripudio di luce e di colori — ove pare che anche nelle pecore battano i cuori dei più famosi trovatori, quali i Beltrand di Barn, i

Arcachon — Il Casino per la musica nel giardino d'inverno.

Arcachon — Il Casino (interno della sala dei concerti).

Bernard di Ventadour o l'anima di altrettanti « Valletti di Guascogna ».

A Flims, nel Cantone dei Grigioni, al di sopra di Reichnau, dove Luigi XVI, sfuggito alla rivoluzione, si rifugiò, e dove fece il maestro

Flims — Villa von Travers - La Torre.

di scuola, su, su per l'erta montagna ricoperta di verdi pini ed ai piedi del superbo ghiacciaio del *Segnes-Gletscher*, ove io vado quasi tutti gli anni, a Flims, dunque, la mattina, appena l'aurora sorge dalle alte cime dei monti circostanti, un pastore che gira per il villaggio, suona il corno; è una specie di *sveglia*. Immantinente le capre e le mucche escono dalle stalle e vanno a raggiungerlo, sia

Il villaggio di Flims — Cantone dei Grigioni.

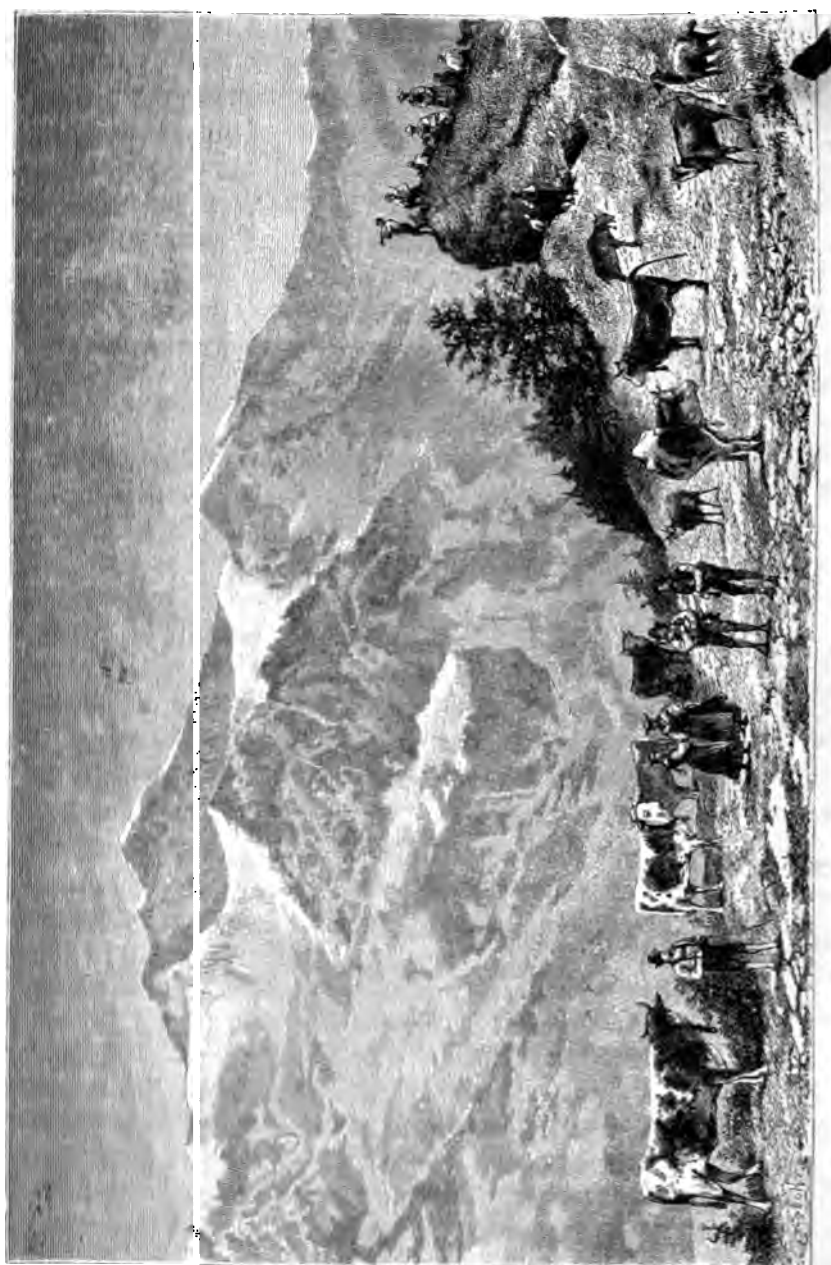
che esso vada a sud o a nord, senz'altra guida che il tintinnìo di un campanello, e li conduce al pascolo per la montagna.

Spesso le bestie sono già fuori delle stalle, ma non si muovono se non odono prima il corno che le chiami.

La sera poi, di ritorno, appena giunta la mandria alle prime case del villaggio, il pastore, dando fiato al suo corno, suona una specie di *réfrain*; sarebbe il tradizionale « tre squilli » della nostra Questura: l'ordine di sciogliersi. E quelle bestioline, che non hanno punto velleità anarchiche, ubbidiscono con sollecitudine; si sbandano per

Le capre e le mucche che vanno a raggiungere il pastorello che le chiama col suono del corno.

le diverse vie belando giulivamente, come per attestare al buon pastore la loro gratitudine e dirgli: « arrivederci domani; buona notte », e saltellando corrono all'ovile per ruminare il cibo ingoiato in fretta nella giornata.

Su per le alte montagne le vacche si ritirano al covile non appena intendono il lento e sonoro rintocco della campana che il mandriano sbattacchia quando il sole volge all'occaso, o quando i pastori fanno risuonare per l'aere puro, etereo le suggestive melodie del famoso canto *Le rans des vaches*. Esso è per gli armenti la loro ritirata, ne comprendono l'azione e ne sentono gli effetti; nessuno manca all'appello, quasi presi dalla nostalgia per il loro giaciglio... come i mercenari svizzeri di Luigi XIV, che disertavano presi dalla nostalgia

I Pastori di Friburgo conducono i loro armenti cantando il *Ranz des vaches*.

per il luogo natìo appena udivano il *ranz des vaches.* Egli è che questo semplice canto dai dolci accordi corali è di una potenza enorme, i cui effetti sono indescrivibili. Bisogna sentirlo in Svizzera, questo canto affascinante, come io lo sentii in una notte serena di agosto dall'alto del castello d'Ortenstein, specchiantesi nelle argentee acque del Reno, per avere un'idea; è una magìa: ecco tutto.

Le Ranz des Vaches.

Ebbene, le bestie, più ragionevoli dei loro compatriotti mercenari, una volta accovacciate e tutte intente a fare il chilo, non desertano più, per quanto possa essere il *ranz des vaches* cantato e ricantato. Nessuna, insomma, salta la barra.

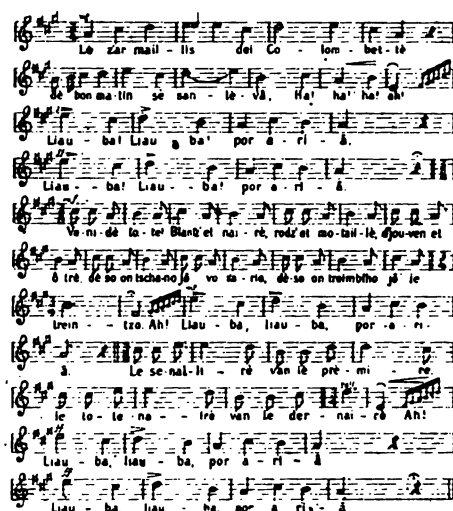
Andate a cercarmi la stessa puntualità e disciplina nei nostri accasermati!

A me pare che in fatto di musica molti animali sono più intelligenti di molti che boriosamente si chiamano uomini.

Esistono anche ai dì nostri incantatori di serpenti, i quali serpenti danzano al suono di un flauto.

Anche Edia Fura dice:

> " e la genìa serpigna riconosce
> la nostra padronanza; e siamo immuni.
> E non so da quanti anni
> è nella casa questo flauto d'osso
> di cervo, per l'incanto, . . . ".
>
> G. D'Annunzio (*La fiaccola sotto il moggio*).

Chateaubriand racconta la storia di un individuo del Canadà che, suonando il suo flauto, incantò un serpente a sonagli entrato nell'accampamento e lo condusse, sotto l'influsso della musica, fuori, scongiurando così qualche grave disgrazia.

Io poi ho visto di quei serpenti che rimanevano diritti, stecchiti alla semplice voce del ciurmatore, senza nemmeno muoversi fino a quando il ciarlatano non andava a prenderli e portarli via; uno

Saltimbanco che incanta serpenti ... impagliati!

principalmente era un fenomeno e formava la delizia di tutti i contadini, che lo ammiravano a bocca aperta: è bensì vero ch'esso era impagliato!

*
* *

In diversi tempi ed in diversi luoghi si ha voluto esperimentare l'effetto degli accordi musicali sulla funzione generativa. Nella specie umana abbiamo visto che tale effetto non può mettersi in dubbio, ma negli animali non si era fatta alcuna esperienza.

Nel secolo passato, dice il Raciboski, si fecero le seguenti osservazioni sopra una giovane coppia di elefanti. Si sa che questi animali non entrano in funzione generativa prima dei 20 ai 25 anni,

Il Castello di Thun.

mentre quelli in esperimento ne contavano 16 appena. Si trattava quindi di vedere se, sottoposti all'azione delle eccitazioni sonore, si accelerasse in loro l'epoca della riproduzione. Si costruì a tale effetto un piccolo palco per l'orchestra, nascondendo i suonatori, e si fece cominciare una musica brillante, dagli accordi armoniosi, voluttuosi. Ad ogni udizione i giovani pachidermi non rimangono insensibili, e si vede che risentono un effetto enorme; hanno fremiti,

scosse... Dopo molte sedute l'influenza della musica era chiara; gli effetti sull'apparato riproduttore molto manifesti, ma disgraziatamente, dice il Raciboschi, il maschio non seppe rendersi ragione degli effetti eccitanti e non comprese *les avances* della giovane compagna.

Il Castello di Ortestein sul Reno di Glaubunden antica dimora dei Conti von TRAVERS.

L'esperienza più interessante, secondo il Saula, ed in pari tempo la più curiosa che si sia fatta al soggetto dell'influenza musicale sulle funzioni in genere degli animali, è quella fatta il 10 ***previale***, anno IV, sopra i due elefanti del *Jardin des Plantes* a Parigi, sottomettendoli all'influenza di un concerto strumentale. Essi erano due robusti animali, Hanz e Marguerite. Si potè determinare in essi, per mezzo

dei suoni di un grandioso concerto, movimenti organici diversi, corrispondenti ai sentimenti più contrari, come la gaiezza, la gioia, la paura, la noia ed anche l'amore, secondo il carattere della musica impiegata.

Vi sono poi animali in cui la musica, un suono qualunque, risveglia la più grande somma di sentimenti — veri ricordi, forse lontani, e piacevoli o dolorosi. Esempio commovente, gli uccelli ciechi in gabbia, che cantano e cantano sempre, anche di notte, appena intendono un suono che li richiami alle gioie della vita libera e quando solcavano lo spazio infinito, facendo echeggiare l'aria del loro armonioso canto. Chi può dire quale immensa gioia sente in sè una di quelle buone bestioline che la crudeltà dell'uomo privò della vista e della libertà, quando un suono, il canto di un suo simile gli colpisce le orecchie e si affretta a rispondere con canto e cinguettìo convulso, quasi per richiamarlo a sè e consolarlo, o per dirgli: « Fuggi, amico, perchè se ti avvicini sarai ammazzato o incarcerato! ».

Nessuno può comprendere se l'uccello canti per gioia o per dolore.

Gli asini poi, principalmente in maggio, *cantano*, nel loro caratteristico e speciale modo di esprimersi, appena sentono anche il più semplice fischio.

Ricordo una di queste bestiacce che era veramente un fenomeno. In una scuderia a Viterbo, sita in un punto centrale della città, vi era un asino colossale dal raglio possente ed assordante. Tutte le volte che si fischiava, questo pezzo... d'asino si metteva a ragliare per delle ore, formando, massime di notte, la disperazione del vicinato. Da alcuni monelli, passando accanto alla scuderia, uscendo dal teatro, si fischiava o si cantava per invitare l'asino a far sentire la sua voce, ed esso si abbandonava immantinente alla più sonora e straziante ragliata, riempiendo l'aere muto e quieto di un assordante torrente di onde rumorose e sonore.

Si finì con doverlo cambiare di luogo.

Chi può indovinare gli effetti dei suoni in quell'animalaccio? Quali stimoli diabolici risvegliavano in esso i suoni? Certo di gioia e di piacere.

Il Müller riferisce un fatto commesso da un asino, che è una..... vera asinata.

Presso Chartres un asinello andava ordinariamente a pascolare in un prato, su cui si aprivano le finestre di un fabbricato nel quale

si faceva della musica e del canto. Esso non mancava mai di avvicinarsi e mettersi sotto le finestre quando si suonava. Il fatto era stato notato e si era osservato che all'asino piacevano i suoni dolci ed appassionati e che quando i suoni erano rumorosi si allontanava con aria sdegnosa e corrucciata.

Un giorno si cantava un duetto che doveva riuscire all'asino molto

I saltimbanchi in vicinanza del Panteon che suonano e l'asino che risponde con enfasi.

più gradito del solito e di quelli cantati fino ad allora. Il nostro asino, appassionato al canto, in luogo di rimanere nel prato ad ascoltare e deliziarsi, infila la porta del salone ove si cantava e, arrivato in mezzo all'assemblea, si mette a ragliare con tutte le sue forze per prender parte al canto ed esprimere, nella sua maniera, l'interno godimento ed i suoi vivi ringraziamenti. Misteri della razza asinina!

Ed i gatti? I gatti dei Gesuiti parlano e cantano perfino in latino a furia di sentirlo parlare! E parlano il linguaggio dell'egoismo che tutto è di essi: *meus, mea, meum* — maschio, femmina e neutro — tutto!

***

Senza voler punto riassumere in pochi concetti quanto siamo venuti esponendo in questo lungo capitolo, possiamo dire che, dal punto di vista degli effetti fisiologici, la musica esercita la sua influenza sopra tutte le funzioni dell'organismo, risvegliandole se assopite, rinforzandole e correggendole. Nessuna funzione sfugge, nessun sentimento è sottratto all'influenza dolce e piacevole dei suoni, i quali, quando sono uniti al ballo, sono fonte di inesauribili gioie, di godimenti psichici ed intellettuali.

La musica, dunque, igienicamente considerata, è un elemento di una grande importanza, i cui effetti sono cagione di benessere organico e morale; dal punto di vista biologico poi la musica è cagione di forza, di coraggio, di salute — la più grande ricchezza della vita umana.

Prof. FELICE LA TORRE
della R. Università di Roma.

« Meus, mea, meum! ».

RECENSIONI

Critica.

***Paoli Prof. ROCCO**, Note di critica e di storia dell'arte musicale.* — Venezia, 1907. Nicola Gabrielli (Edizione fuori commercio).

In questa raccolta di articoli varî, un po' arruffata e sconnessa, l'autore divaga su molti argomenti d'attualità, scoprendo talora coraggiosamente verità che restano velate, ostentando più spesso con acume giudizî paradossali ad ogni proposito, e perdendo quasi sempre di vista, nel piacere di chiacchierare, il punto di partenza, per finire dove nessuno avrebbe potuto immaginarlo.

Tuttavia il libro si legge volentieri e tutto d'un fiato, perchè l'autore si rivela musicista colto ed erudito nei temi, per quanto disparati, che imprende a svolgere, e perchè li svolge in maniera arguta e brillante.

Accennerò per sommi capi agli articoli più interessanti del libro.

Prima di tutto l'autore lamenta nei nostri storici più recenti lo spreco di ricerche diretto a mettere in luce minuzie di scarsissimo rilievo per la storia dell'arte, mentre si ignora per la massima parte la produzione dei maestri del passato; soltanto mercè la cognizione di questa sarà possibile scorgere l'origine e l'evoluzione della musica moderna, dovute alla genialità dei maestri italiani del cinquecento e del seicento. Studiamoli dunque nelle composisioni che di loro ci rimangono. In Italia nacque il melodramma e vi ebbe vita rigogliosa, e spiccatamente caratteristica, fino all'ultimo nostro grande melodista, Giuseppe Verdi; ma per la storia del teatro melodrammatico italiano poco giova dettagliare le serie di rappresentazioni avvenute nei varî teatri delle varie regioni d'Italia, se non rileveremo nel tempo stesso l'ingegno e gl'intendimenti dei maestri compositori col leggerne le opere, quelle opere

che al giorno d'oggi sono sottratte all'attenzione degli storici nelle pubbliche biblioteche per cura costante del Ministero della Istruzione Pubblica. Il Prof. Paoli ammette che, malgrado la sapienza governativa, qualche cosa si è pur fatto in Italia per conoscere l'arte dei secoli scorsi, sia in Riviste, sia in libri speciali, non però circa la vera storia del melodramma; e riconosce benissimo che imprese simili falliscono di fronte alla noncuranza assoluta che ogni pubblicazione sull'arte musicale incontra nelle alte e nelle basse sfere. Anche i maestri le spregiano: intendono di affidarsi del tutto al loro genio, perchè giudicano che questo si alzerà tanto più sublime quando partirà da una supina ignoranza in fatto di scienza, di estetica e di storia dell'arte.

Nel capitolo seguente l'autore continua parlando della decadenza della musica italiana, e, nell'indagarne le cause, trova, con sottile ironia, la più efficace nella fiducia illimitata che per gli altissimi destini dell'arte nostra dimostrarono i Signori Ministri della I. P., i quali furono e sono sempre

in tutt'altre faccende affacendati.

Hanno talora, è vero, la parvenza di occuparsene a mezzo di una *Commissione Musicale Permanente*, della quale pare sia còmpito non vedere oltre la punta del naso. Nel resto è questione che s'insegna male e si apprende peggio nei Conservatori, nei Licei e negli Istituti musicali del bello italo regno, dove non si cura uno studio seriamente severo degli elementi che costituiscono l'arte musicale, non si conosce lo svolgimento di essa nei secoli scorsi, nè si segue l'indirizzo che assume oggi nelle sue manifestazioni fuori d'Italia, perchè in fatto di musica dura sempre a nostro scorno la beata illusione del genio italiano imperituro.

Toccando della riforma della musica sacra l'autore osserva che la storia non registrò mai la risurrezione di forme trascorse; inoltre la ricostruzione moderna della melodia gregoriana, perduta nel trasformarsi dell'arte antica, è tutt'altro che soddisfacente e sicura; e in ogni modo per questa melodia si deve disconoscere le conquiste successive dell'arte ottenute precisamente nel campo della musica da chiesa, perchè è certo che si falserebbe il concetto del canto gregoriano coll'adattargli un accompagnamento qualsiasi. Meglio giova alla religiosità del tempio la polifonia palestriniana, la quale però richiede abili cantori, e non sarà mai alla portata del popolo a seconda dei sacri canoni.

Nella recensione di alcuni libri di scienza musicale il Prof. Paoli

deplora che troppo spesso gli autori si perdano in digressioni inutili, ed offrano, così, facile appiglio ai musicisti indotti di negare che le matematiche svelano quelle leggi che il genio lascia indovinare alla mente creatrice del compositore. Rivela poi l'artificio usato in una recentissima pubblicazione francese del genere per improntare di originalità un complesso di pagine che ne hanno poca, e in compenso racchiudono molti errori; consiste nel distribuire la materia al rovescio di un ordine logico, e ingarbugliarla con riflessi a scienze che non hanno a che fare colla musica, in maniera da ingannare l'attesa del lettore, pure istruito, che alle ultime pagine del libro riesce ad accorgersi come solo la forma brillante di esso abbia attratta la sua attenzione.

Circa il melodramma odierno l'autore batte e ribatte, con esempi molto probanti, sulla incompetenza della critica da parte della stampa periodica, e ne scorge uno degli elementi che concorrono, falsando sempre il concetto dell'opera wagneriana, a interrompere la tradizione della nostra arte, senza additare un indirizzo nuovo. Augura che i giornalisti si astengano dal pronunziare giudizî in materia che non conoscono; così almeno resterebbe al maestro il criterio direttivo, abbastanza sicuro, del gusto del grosso pubblico in una esplicazione artistica che è destinata al grosso pubblico, e che malauguratamente per l'arte nostra, rappresentò e rappresenta tuttora la più alta attrattiva dei musicisti italiani. E per di più, aggiunge, sarebbero così evitate per l'avvenire certe gonfiature, che nella storia saranno ricordate precisamente per il danno che ne venne al melodramma italiano.

In altri argomenti si dilunga il libro del Prof. Paoli, che pare li tratti per rettificare errori radicati nella storia dell'arte e ripetuti troppo spesso in lavori affrettati — cita in proposito alcuni manuali compilati a scopo di lucro. L'autore non capisce che a questi lumi di luna il voler raddrizzare le gambe ai cani è un mestiere..... da cani; ma *chi si contenta gode*, e poichè di certo il Prof. Paoli gode così facendo, beato lui! O. C.

C. BELLAIGUE, Mendelsshon (Les maîtres de la musique). — **Paris, 1907. F. Alcan. (Fr. 3,50).**

« Mendelssohn a dit rarement des choses sublimes; parfois il en « a dit des hautes, des nobles, et très souvent d'exquises. Mais « parce qu'il n'en a jamais dit d'obscures, encore moins d'inintel- « ligibles, on affecte de le dédaigner aujourd'hui ». Veramente, le ragioni sono altre; e poi perchè negare la sincerità di quel disdegno? Non negheremo noi, intanto, schiettezza all'amore che al

Bellaigue à inspirato questo libro. Amore che si rivela per ciò che dice e per ciò che tace. Per ciò che tace, segnatamente. Non già che le manchevolezze dell'arte mendelssohniana siano potute sfuggire all'Autore, critico — se altri mai — sagace e tal volta anche (Riccardo Strauss può farne testimonianza) tagliente: ma egli volontieri le dimentica in grazia de' pregi che ammira. L'esame di questi pregi, de' quali il Bellaigue discorre con delicata analisi, a parte a parte, per oltre cento pagine del volume (nelle altre, che precedono, narra la vita del maestro), è attraentissimo, anche — anzi sopra tutto — per la limpidezza e l'eleganza dello stile. Ora lo stile è negli scrittori quel che nelle donne il sorriso: se non persuade, disarma. R. G.

F. NIECKS, *Programme Music in the last fourt centuries*. — London. Novello and Company.

Il concetto di musica a programma comunemente accettato, ha ricevuto dall'autore di questo libro una così grande estensione, che si è confuso con quello dell'espressione musicale in genere. Infatti l'opinione del Niecks è, che quando il compositore cessa di scrivere puramente musica formale, passa dal dominio della musica assoluto in quello della musica a programma. Così questa abbraccia, per lui, tutte le possibili specie, tutti i gradi ed i caratteri possibili: interiori ed esteriori, semplici e complessi, lirici, epici, drammatici, melodrammatici, descrittivi, simbolici, ecc. A questo modo i maestri di musica di qualunque epoca, scuola o paese, furono e sono tutti compositori di musica a programma, da Palestrina a Verdi, dal Jannequin allo Strauss, da Jacopo Peri a Riccardo Wagner; senza dire che e Palestrina e Jannequin e Jacopo Peri ebbero, a voler essere logici ed esatti storicamente, già secoli prima i loro bravi precursori, dei quali però il Niecks non è obbligato a tener conto.

E in questo modo si scrivono dei libri poderosi per densità di sostanza e prolissità di forma, libri che sentono tutta l'industre fatica dei mezzi e la quasi inutilità del fine. Mi si permetta la rude franchezza, questo n'è uno.

Escluso l'isolamento dei fatti, eccoci al primo sforzo dell'A.: raggruppare questi fatti in periodi corrispondenti a stadii evolutivi;

Primo periodo: il 16° secolo: musica vocale a programma.

Secondo periodo: la seconda parte del 16° secolo fino al principio del secolo 18° (dagl'inglesi Byrd e Mundy fino al tedesco Kuhnau).

Terzo periodo: dal secolo 17° alla metà del 18° (maestri fran-

cesi — liutisti e clavicembalisti — che fanno capo a Francesco Couperin.

Quarto periodo: secolo 18°; estensione del culto della musica a programma con tendenza all'espressione nella musica istrumentale: tutti gl'ingredienti musicali dell'*opera* — Sinfonia e sonata.

Quinto periodo: dalla fine del 18° secolo; musica a programma nelle maggiori forme istrumentali e vitalizzazione delle forme minori. Beethoven.

Sesto periodo: dalla quarta decade del 19° secolo, cioè dalle forme classiche alla più ampia finalità dei soggetti (genii inspiratori: Berlioz, Liszt e Wagner).

Il Niecks ha fatto bene a chiamar questi i *suoi* periodi. Non si potrebbe essere più subbiettivo di lui, pure avendo la costante preoccupazione di essere impersonale. Nell'antica musica istrumentale da camera italiana si trovano talora gli stessi ingredienti descrittivi che nella *Sinfonia pastorale* di Beethoven.

E comincia qui una lunga elencazione di nomi, una specie di enciclopedia musicale con note biografiche ed illustrative più o meno estese, secondo l'importanza dei nomi stessi. Ma mentre le prime, come notizie biografiche ed esposizione di idee generali, sono superflue, le altre non costituiscono dissertazioni dirette al fine, ma molto spesso luoghi comuni proprî d'ogni discussione elementare. Negli elenchi e nelle classificazioni l'A. ci vuole far star troppo; egli non vuole dimenticare nessun compositore, ancorchè, pel carattere della sua produzione artistica, non entri nel piano del suo libro che per arbitrio, o non s'accomodi in realtà al suo concetto, per quanto lato ed elastico egli sia, così da sembrare di facile accesso a tutte le inclusioni immaginabili.

Concludendo, io credo che il concetto subordinato fissato nel titolo di questo libro: *contributo alla storia dell' espressione musicale* si sia disperso nei meandri di una esposizione analitica diluita e non rispondente. Una storia dimostrativa dell' espressione nella musica è alto, utile e bellissimo còmpito degli studi moderni. Ma perchè sia convincente ed utile da vero, occorre che venga fissato sullo sviluppo degli elementi musicali e passi appunto di evoluzione in evoluzione tutti i gradi ed i caratteri della forma d'arte considerata in sè stessa come linea esteriore, come complesso di linee, ma anche come cuore della musica. Poichè non è certamente per l'inclusione di un programma poetico qualsivoglia, che in una fuga di Bach è il culmine dell'espressione musicale rimasta fino ad oggi insuperata.

L. Th.

Estetica.

M. PILO, *Lezioni sull'arte* (Manuale Hoepli). — Milano, 1907 (L. 2,50).

Dopo le lezioni sul *Bello* e sul *Gusto* queste su l'*Arte*, con le quali si compie il corso d'estetica professato dall'Autore nell'anno accademico 1900-1901 all'Università di Bologna.

Il sistema del Pilo è noto ai lettori della *Rivista*. Qui riappare inalterato ne' suoi principii, ma con un che di men rigido nella volubile agevolezza della parola viva, e di più particolareggiato a un tempo per una tutta nuova ricchezza di determinazioni e di esempi. Gioverà a chi lo segue e a chi lo combatte ripensarlo in questa, che n'è la forma *definitiva*. R. G.

Opere teoriche.

J. COMBARIEU, La musique; ses lois; son évolution (Bibliothèque de philosophie scientifique). — Paris. Flammarion éd. (Fr. 3,50).

Mancava un libro che raccogliesse ordinasse esponesse i risultamenti più certi delle indagini fisiche, fisiologiche, psicologiche, estetiche intorno alla musica: il Combarieu l'à scritto. E l'à scritto quale il desiderio degli studiosi l'augurava: chiaro, breve, compiuto.

Nitido n'è il disegno, cui risponde l'esecuzione perfettamente. « Ce qu'il y a de vraiment intéressant » — avverte l'Autore — « c'est de chercher l'harmonie secrète des choses qui paraissent « le plus opposées: voir la musique dans la pensée, la pensée dans « l'homme, l'homme dans la société, la société dans la nature uni« verselle — tout cela avec des compénétrations incessantes, des « croisemente de lignes, des suites de faits qui sont des transfor« mations de force, et, au total, ce grandiose et magnifique accord « dissonant qu' est la vie ». — *La musique dans la pensée*: ed ecco la prima parte del libro, in cui la ricerca de' caratteri proprii all'arte musica si conclude con la definizione: « La musique est « constituée par une pensée sans concepte, rythmiquement construite « et dont nous ne pouvons trouver nulle part l'équivalent ». Ora la materia in cui questo pensiero s'atteggia non è creata a volta a volta dall'artefice ma a lui si porge adunata già dagli acquisti delle generazioni nel tempo: di qui, nella seconda parte, lo studio dei modi con cui vennero trovati o foggiati gli elementi e le forme prime di quel linguaggio — onde la nozione e pratica delle con-

sonanze, della gamma, della tonalità, della misura, de' sistemi. Se non che tutto questo non sarebbe, ove non fossero il senso e la mente: necessità dunque d'investigare — al che adempie la terza parte — come avvenga la percezion de' suoni e delle imagini sonore, e come operino rispetto alla musica la memoria e la fantasia. In fine, nella parte quarta, è considerato il fatto fisico — la vibrazione — così in sè come nelle attinenze con gli altri fatti naturali periodici ritmici al cui sistema esso appartiene. Ma la Vita, così inorganica come organica, non è essa tutta, in quanto energia, vibrazione? « L'énergie » scrive Luciano Poincaré « n'est pas seu-« lement une forme qui se superpose à la matière et qui, distincte « d'elle, l'anime en vertu d'une loi fondamentale; elle est identique « aux choses réelles et suffirait à tout expliquer. Ainsi la matière « ne serait que la capacité pour l'énergie cinétique; sa prétendue « impénétrabilité serait l'énergie de volume; son poids l'énergie « de position sous la forme particulière qui présente dans la gra-« vitation universelle; l'espace lui-même ne nous serait connu « que par la dépense d'énergie nécessaire pour la pénétrer ». La musica, ponendoci — inconsapevoli — nel cuor delle cose non ci darebbe ella dunque la sensazione di questa Vita profonda? Il Combarieu conclude: « Sans nous en douter, nous vivons, hôtes « du Cosmos, dans une harmonie sublime; et il n'est pas possible « qu'il n'y est point accord entre ce qui est en nous et ce qui est « hors de nous. La plus belle fonction de la musique, en élargissant « la *moi* et en le débarassant de tout divertissement de surface « est de nous replacer dans cette harmonie dont nous n'avons « jamais pleinement conscience, mais à laquelle nul n'est insensible « parce qu'elle est nous mêmes et que sans elle nous ne serions pas ».

R. G.

E. GARIEL, *Solfeo y canto coral en notation modal cifrada*. Primer año. — Mexico, 1907. D. F.

Il sistema della notazione modale cifrata è conosciutissimo. Le note si esprimono con la posizione della mano e delle dita, e ricevono un numero, tenendo per norma la cifra 1 per la tonica, e così progredendo fino al 7, per la formazione della scala. Altri segni convenzionali designano l'altezza e il valore dei suoni.

Il Gariel, il quale è uno che crede nella praticità di questo sistema, ha compilata la sua grammatica musicale e ha tradotto nella notazione modale cifrata un buon numero di esercizi e di canti corali, presumendo che ciò faccia apprendere più sicuramente la lettura e l'esecuzione della musica vocale.

È molto difficile poter giudicare di queste cose senza il controllo diretto dell'esperienza. La lettura della musica non presenta certo maggiori difficoltà, con questo sistema, di quello che non avvenga, ad esempio, per la notazione di liuto; ma che sia da preferirsi alla notazione comune può dirlo soltanto chi ne abbia visto gli effetti nella pratica. L. TH.

Strumentazione.

L. A. VILLANIS, L'arte del Pianoforte in Italia. — Torino, 1907. Fratelli Bocca.

Il presente volume è il principio di una vasta opera che il povero Villanis aveva in animo di scrivere sulla musica per pianoforte nei vari paesi, come sèguito all'*Arte del Clavicembalo*. È opera di volgarizzamento più che d'importanza critica. Io taccio di alcuni difetti generali dello scrittore, quali l'abbandonarsi a digressioni inopportune e un certo suo modo immaginoso e inverosimile di esprimersi non consentaneo allo stile insegnativo. Non fa nulla: siamo pur grati al Villanis che ha dato alla letteratura musicale un'opera che mancava. Vi troviamo raccolte notizie prima sparse nei dizionari; i giovani che s'accingono allo studio del pianoforte v'impareranno quelle indispensabili cognizioni sulla storia dello strumento ed anche avranno schiarimenti sulle forme musicali; cose che i maestri dimenticano spesso di insegnare. Il Villanis riproduce un bel documento, cioè la descrizione del pianoforte del Cristofori fatta da Scipione Maffei, e alla fine del volume dà un elenco dei più noti compositori pianisti italiani; nell'accogliere i nomi dei viventi dimostra una generosità senza pari. Lodo inoltre, quale pregio indiscutibile e di somma utilità, le abbondanti indicazioni bibliografiche che ai giovani saranno guida eccellente a studi più estesi. A. E.

Ricerche scientifiche.

M. JAËLL, Les rythmes du regard et la dissociation des doigts. — Paris, 1906. Librairie Fisbacher.

« En cherchant la dissociation des doigts au moyen de l'éducation du toucher musical, j'ai trouvé une faculté plus precieuse encore: la dissociation de la pensée. C'est-à-dire: à mesure que j'arrivais à faire simultanément plus de choses différentes avec

mes doigts, j'arrivai non seulement à faire penser plus de choses différentes à mon cerveau, mais j'ai reconnu que les mouvements dissociés, exécutés par mes doigts, ne sont rendus artistiques que si leur image préexiste dans le cerveau. La fécondation artistique des mouvements s'opère par cette image préexistante qui détermine l'allure rythmique de la phrase musicale transmise au clavier par ces mouvements. Cette force génératrice, que la pression des doigts sont susceptibles de transmettre aux touches sous l'influence de l'activité dépensée par le cerveau, nous apparaît aussi dans les fonctions du regard. Entre les transformations de la vitesse qui s'opèrent dans le rythme musical et celles qui s'opèrent lorsque j'analise les déplacements effectués par mon regard sur des contours linéaires, l'identité m'a paru si evidente que j'ai classé mes impressions à ces sujet, afin que d'autres, mieux armés, puissent chercher à définir ces phénomènes d'une façon autre et meilleure ».

A dar idea più precisa del contenuto del libro riproduco il titolo dei vari capitoli: « Les perceptions auditives et visuelles influencées par l'attitude des doigts. Les deux rythmes évolutifs du regard et les déviations rythmiques multiples. Les principes d'attraction dans les mécanismes des deux mains. Les principes d'attraction dans les déplacements du regard. Les principes d'attraction dans les déplacements symetriques du regard. Les perturbations rythmiques du regard et les illusions d'optique. Les rythmes du regard et ses groupements cristallins. Les associations rythmiques du regard dans les parcours colorés. L'orientation visuelle e mentale dans les arts. La structure des arbres et les rythmes de leurs balancements ».

Come il lettore vede, gran parte del volume studia i fenomeni ritmici che si hanno percorrendo coll'occhio figure geometriche o disegni irregolari, e le illusioni ottiche che ne derivano; le quali osservazioni sarebbero materia per l'estetica dell'arte decorativa. Pertanto indico ai musicisti i paragrafi sulle percezioni uditive influenzate dall'atteggiamento dell'indice e del pollice (pag. 7); sulle percezioni visuali influenzate dall'atteggiamento dell'indice e del pollice (p. 9); sull'influenza della dissociazione delle pressioni nel tocco sferico (p. 41); sull'orientazione lineare delle impronte e l'orientazione delle sensazioni muscolari; sulla dissociazione delle dita e l'attività cerebrale (p. 44); sui ritmi dello sguardo e i contrasti dell'orientazione lineare del tocco artistico e antiartistico (p. 153); sulla fusione dei ritmi visuali, uditivi e tattili (p. 160).

Così l'egregia scrittrice ci riconduce al problema dell'educazione dei movimenti artistici, tema fondamentale dei suoi scritti ante-

riori: « Le développement acquis par ma conscience tactile doit surprendre ceux qui restent confinés dans la conception erronée de l'automatisme manuel du pianiste. Liszt, déjà, stigmatisait cette conception en attribuant, en partie, le genre d'antipathie qui l'avait éloigné de sa carrière de virtuose, au fait que tout le monde parlait de ses doigts au détriment de son cerveau. Lui, plus que tout autre, a dû, en effet, sentir que la tâche accomplie par les mouvements visibles de ses doigts n'était qu'une conséquence relativement simple de la tâche, d'une complication insoupçonnée, accomplie par son cerveau ».

Qui sta il segreto d'una buona pedagogia musicale; vi meditino insegnanti e allievi. Fin dai primi scritti della signora Jaëll mi sono convinto della serietà delle sue ricerche: l'egregia scrittrice ha dato un prezioso contributo agli studî. A. E.

É. MAGNIN, L'art et l'hypnose. — Paris, 1907. F. Alcan éd.

« Un officiel de la science, M. Favre, dans le silence du labora- « toire, a expérimenté la valeur des impositions des mains faites « par un magnétisateur *sur des cultures de microbes sur gélatine.* « Sans en tirer aucune conclusion, ces expériences n'étant pas « faites sur une échelle assez grande et devant être reprises, le « savant a dû constater que la seule imposition des mains avait « eu une influence remarquable sur les *bacilles* et que cette in- « fluence pouvait même être considerée comme variable selon la « volonté ou l'état moral de l'opérateur ». La semplice imposizione delle mani: pensate dunque i singolari effetti se in vece di quella sola si fosse sperimentata sui microbii tutta la complessa serie di atti onde si compone la mistica liturgia rinnovellata del magnetismo! Quali, nelle commosse gelatine, fremiti, moti, sussulti! Ora dal bacillo all'uomo la distanza non è che di gradi: molti, dicono i naturalisti, ma certo errano: a ogni modo dal bacillo alla donna è alcun poco minore. Ed ecco la danza della signora *Maddalena* — danza nella significazion più larga della parola, cioè ballo propriamente detto e mimica espressiva — cui, nel sonno magnetico, la musica infonde una meravigliosa attitudine (se pur non la sveglia mentre le altre dormono: dormiva essa quando vigilavano le altre) di plastiche interpretazioni. Il libro dichiara, illustra, commenta. Anche persuade. E più persuaderebbe se tra le molte incisioni una almeno rappresentasse (ma si desidera in vano) la magica ridda de' bacilli magnetizzati. R. G.

Musica Sacra.

T. M. Avv. DUPONT, Riforma e decadimento della Cappella musicale lauretana Lettera aperta a S. S. Pio X. — Ancona, 1906. Tip. Cesare Venturini.

L'autore di questa pubblicazione ha mandato anche alla *Rivista* il suo lavoretto ispirato evidentemente a bizze e competizioni personali, sollevate, più che altro, dalla iniziata riforma della Cappella lauretana: riforma la quale ha disturbato abitudini ed interessi; cose tutte delle quali noi al certo non possiamo occuparci.

Ma senza fare commenti, chè non varrebbe la pena di discutere con chi mostra la presunzione e la povertà storica e critica di cui il Dupont dà sì splendido saggio, regaleremo ai lettori alcuni fiori colti nel giardino dello pseudo-avvocato anconetano, o... loretano che sia!

Dunque il Dupont, a pag. 15 della sua *brochure*, rimprovera l'amministrazione di Santa Casa ed il direttore della Cappella musicale di aver tolto ai decani cantori *il privilegio di scegliere e cantare la musica più breve e confacente alla loro avanzata età* (!), come di non aver voluto esser *larghi di permessi d'assenze* (!) del pari che pel passato (pag. 16). Ciò è interessante, non è vero?

Ma il più bello viene poi.

Il Dupont, a pag. 55, si scaglia contro il direttore della Cappella lauretana perchè questi, dopo aver scritto *plagas*, in parecchie circostanze, della musica strumentale in chiesa, arrivò *al colmo della ridicolaggine accoppiando*, in una occasione solenne, *il suono dell'organo a quello di alcune trombe e tromboni*! Ma noi in questo non sappiamo trovare davvero contraddizione alcuna, perchè il Tebaldini — giacchè è di lui che il Dupont intende parlare — quando ha scritto nel senso asserito dallo pseudo-avvocato loretano, crediamo abbia inteso di condannare *il genere* di musica vocale e strumentale in senso particolare e non già in tesi generale. Chè del resto si potrebbe ricordare a questo proposito come da Giovanni Gabrieli a Bach, da Witt a Goller, da Rheinberger ad Habert, si posseggano esempi luminosi e monumentali di musica dettata per voci, organo e strumenti d'ottone. Anche di recente, al Liceo di Santa Cecilia in Roma, il corale *Ein feste Burg* di Bach è stato eseguito in simile maniera, del pari che anni addietro — nella versione originale — il celebre mottetto *Surrexit Christus* di Gabrieli, pubblicato dal Winterfeld in *Gabrieli und seine Zeitalter*, cui rimandiamo il Dupont, dato — e non concesso — che egli sappia leggere la musica..... ed il tedesco. A smentire poi le asserzioni esposte

dall'autore di cui andiamo occupandoci, basta leggere l'art. 20 del *motu proprio* pontificio intorno alla musica sacra. « Posto il consenso « dell'Ordinario (vale a dire del Vescovo), sarà permesso di ammettere « una scelta limitata, giudiziosa e proporzionata all'ambiente, di stru- « menti a fiato, purchè la composizione e l'accompagnamento siano « scritti in istile grave, conveniente e simile in tutto a quello proprio « dell'organo ».

Ma sì; domandare la logica a certi... pseudonimi!...

A pag. 57, p. e., prosegue imperterrito il Dupont e cita Giovanni Varisco — il vecchio maestro di canto delle Normali di Milano, decesso da oltre venti anni — che confonde, *risum teneatis*!, coll'illustre Bernardino Varisco, professore ordinario di filosofia teoretica nella R. Università di Roma, cui, oltre affibiare diverso nome, appioppa anche la paternità di una mediocre *Enciclopedia corale*, che l'illustre docente dell'Ateneo romano non ha mai dettato al certo.

Il lettore abbia presente che il sig. Dupont è sceso in arcione per combattere l'istituzione, presso la Cappella lauretana, della *Schola puerorum*. Ed in questo crede di riuscire... con lo splendido corredo della sua dottrina, la quale comincia dall'ignorare che la storia largisce una valanga di documenti per apprendere quello che fossero e che sono le scuole di canto pei fanciulli presso tutte le principali Cattedrali d'Italia e dell'estero, da San Gregorio... ai nostri giorni. Ma il bravo Dupont vuol dar saggio anche di erudizione, e lo fa citando... un passo del Varisco Giovanni (non Bernardino), che egli continua a far passare per professore di filosofia teoretica all'Università di Roma; e quel passo — non si arriva poi a capire per quale salto nel buio della sua testa — mette in bocca nientemeno che a Palestrina, il quale nato nel 1526 e decesso nel 1594, si appoggia con le proprie parole all'autorità di... Cherubini che visse dal 1760 al 1842!!

E questa è l'erudizione, la logica nella critica, e la dottrina storica di cui dà saggio l'avvocato Dupont.

Più grazioso ancora si è quello che egli fa dire al Palestrina avverso all'ammissione dei giovanetti nella Cappella ed in favore dell'adozione di musica scritta soltanto *per voci d'uomini*. Tutto questo, secondo l'avvocato loretano, ha detto colui che fu *magister puerorum* per eccellenza, e le di cui composizioni sono dettate tutte a voci miste... vale a dire per fanciulli e per uomini (1).

---

(1) A questo proposito rimandiamo l'*erudito* avv. Dupont a quel po' di bibliografia che la memoria ne viene suggerendo. Nelle opere che elenchiamo tro-

Nè qui ancora è tutto. Il Dupont ha anche il coraggio di aggiungere, a pag. 58, che *nelle parole dei due valentuomini* — vale a dire Palestrina e Cherubini — *trova egli la ragione perchè nella Cappella di Loreto al posto dei soprani si facessero cantare* (in ottava bassa) *i tenori secondi, onde non sacrificare le voci e la salute di teneri ragazzi.*

Sicuro! Il Dupont — come si vede — vuol consacrare uno sconcio ed una turpitudine artistica — di cui non conosce neppure la portata — contro di che tutti i più insigni musicisti hanno avuto

---

verà egli quanto basta per riconoscere la propria ingenuità storico-critica e la puerile portata delle sue argomentazioni.

BAINI Ab. GIUSEPPE. — *Memorie storiche-critiche della vita e delle opere di G. Pierluigi da Palestrina* (Roma, Società tipografica, 1828).

WINTERERELD KARL. — *Ioh. P. Palestrina* (Breslau, 1832).

CAFFI FRANCESCO. — *Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco in Venezia* (Venezia, Antonelli, 1854).

Vol. I, pag. 39 e seg.: « Della istituzione della scuola di canto pei *zoghi* o *putti* addetta alla Basilica ».

FÉTIS FRANCESCO GIUSEPPE. — *Biographie Universelle des musiciens* (Paris, Firmin Didot, 1860-65).

AMBROS AUGUSTO W. — *Geschichte der Musik* (Breslau, Leukart, 1862).

POUGIN ARTHUR. — *Supplément et complément à la Biographie Universelle des Musiciens* (Paris, Firmin Didot, 1881).

LAUGHAUS WILHELM. — *Geschichte der Musik des 17-18 und 19 Jahrundert* (Breslau Leukart, 1882-86).

FALCHI M. — *Studi su Guido Monaco* (Firenze, Barbera, 1882).

BUSI LEONIDA. — *Il Padre Martino musicista e letterato* (Bologna, Zanichelli, 1891).

Da pag. 186 a pag. 194 tratta l'autore di questi argomenti che si desumono pur dall'indice: *La Cappella di San Francesco in Bologna fu istituita nel 1537. Però sin dai sec. XIII e XIV si hanno memorie per ritenere che ai canti liturgici, oltre che i frati, prendessero parte anche i fanciulli. Annotazioni tratte dagli antichi libri del convento che lo comprovano.*

SUPER A. (A. DESSUS). — *Palestrina. Étude historique et critique* (Paris, Victor Retaux, 1892).

BERTOLOTTI A. — *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal sec. XV al XVIII* (Milano, Ricordi, 1890).

SPITTA FILIPPO. — *Palestrina in sechzehnten und neunzehnten Jahrhundert* (Deutsche Rundschau, 1894, Heft 7. Berlin, Julius Rodenberg).

CAMETTI ALBERTO. — *Cenni biografici di G. Pierluigi da Palestrina* (Milano, Ricordi, 1894). Cap. VI, pag. 47 e seg.

HABERL FR. XAVER. — *Kirchenmusikalisches Jarsbuch*, 1876-1899 (Regensburg, Fr. Pustet).

parole di fuoco; vuol legittimare quella manomissione profanatrice che per troppo tempo ha condannato al ridicolo le più belle composizioni dei nostri classici antichi maestri. Ma val la pena di soffermarsi più oltre a narrare di simili aberrazioni? Crediamo di no, anche per rispetto ai lettori della *Rivista*. G. B.

Wagneriana.

J. G. PROD'HOMME, *Oeuvres en prose de R. Wagner* traduites par... Tome premier. — Paris. Delagrave.

Questa traduzione dei *Gesammelte Schriften* di R. Wagner giunge desideratissima ed è curata da un valente e colto musicografo, autore di una bella Vita di Berlioz e di un eccellente volume di analisi e di erudizione sulle sinfonie beethoveniane.

Questo primo volume comprende, oltre agli scritti del corrispondente volume dei « Gesammelte Schriften », un secondo articolo su « *La Reine de Cypre* » di Halévy, fatto, a differenza dell'altro, « ad usum gallorum », e però fiorito di lodi al talento e alla genialità del compositore, all'« énergie concentrée » del suo pensiero; il quale reca, nell'« Ebrea », « les traces les plus frappantes et les plus glorieuses du talent de Beethoven, et, en quelque sorte, la quintessence de l'école allemande » e che spesso deriva da « un art sans égal, dont la simplicité des moyens rehausse encore le mérite ». L'altro articolo, scritto per l'« Abend-Zeitung » di Dresda, è invece piuttosto sarcastico, « antioperistico », e contiene parecchie critiche tecniche e poche lodi. Quest'esempio fa comprendere il carattere di opportunismo che ebbero quegli articoli, scritti dal W. per la « Revue et Gazette musicale » di Schlesinger nel periodo delle strettezze, anzi della cupa miseria parigina. Degli altri scritti sono già largamente noti; la famosa novella: « Une visite à Beethoven » è uno studio estetico sull'Ouverture.

Questo è un vero modello di alta critica musicale e di estetica romantica della musica; estetica simbolistica fondata su dualismi e su opposizioni crude e violente: una ouverture drammatica « deve » essere costituita da due temi musicali opposti, espressivi del dualismo di idee o di elementi che costituisce la « question supérieur et philosophique de l'ouvrage » che il compositore « doit résoudre ».

Qua e là, inoltre, i lettori troveranno, a traverso i quindici scritti del volume, le tracce delle idee fondamentali dell'estetica wagneriana e di altri elementi del temperamento artistico e critico del W., quali: l'antipatia verso la musica del Berlioz e verso l'indole della

società e dell'arte francese, l'amore del *folk-lore*, dei miti e delle leggende, l'aspirazione ad una Germania grande e unita, l'atteggiamento ad araldo della nazione tedesca nel campo della musica, il paziente studio di preparare il pubblico e i critici alla sua estetica ed alla sua musica futura.

Anche per questo il volume è importantissimo e l'interesse che esso inspira verrà integrato dai volumi seguenti che ci faranno seguire da vicino il trasformarsi e il definirsi dell'estetica wagneriana.

Nel volume sono segnate, con molta opportunità, le varianti tra le edizioni francese e tedesca: alcune di queste varianti sono indizi gustosissimi del temperamento dell'uomo, oltre che dell'artista.

F. T.

A. NEUMANN, Erinnerungen an Richard Wagner. Dritte Auflage. — Leipzig, 1907. Verlag von L. Staackmann.

Fu veramente la vita artistica di una grande epoca quella in cui la Germania visse dell' ideale volontà di un uomo e vide tutti gli sguardi rivolti a se stessa come centro di una meravigliosa ciclopica instaurazione di arte. Fu veramente una grande epoca quella, e chi sa quando un'altra simile verrà, se pure verrà. Il teatro assunse per la prima volta, rispetto al popolo tedesco, la più alta importanza come rivelatore del genio nazionale, la più nobile funzione intellettiva, la più grandiosa efficacia sulle masse. E inaudito, senza esempio, rimase l'entusiasmo con cui il popolo accorreva ai teatri fiorenti nelle audacie di un'arte fulgentissima e nuova.

Fra i più famosi direttori teatrali tedeschi che concorsero a questo grande risveglio ed esplicarono la loro geniale attività in questo mirabile rinnovamento degli intelletti e delle coscienze, quegli le cui tradizioni artistiche sono più estese e il cui nome si collega ai più importanti fatti dell'arte, è Angelo Neumann.

Le memorie di quest'uomo equivalgono indubbiamente a un contributo notevolissimo alla storia del teatro tedesco, e i ricordi wagneriani che ora vengono pubblicati giustificano completamente quest' asserzione. Il Neumann conobbe Wagner a Vienna qual direttore d'orchestra e di scena durante le prove del *Tannhäuser* e del *Lohengrin* e, più o meno, ebbe stretta relazione intellettuale con lui fino all'avvenimento di Bayreuth, dal quale data il periodo delle trattative scritte corse fra lui ed il maestro per la riproduzione dell'*Anello dei Nibelungi.* Neumann fu il primo a mettere in scena la intera trilogia in un teatro a repertorio, quello di Lipsia nel 1878, e poscia nel 1881 a Berlino. Narrazione, lettere e docu-

menti appariscono, a questo proposito, nella specie del loro più vario interesse, e così quanto concerne la progettata ma fallita stagione di Parigi col *Lohengrin*, la disgraziata prima esecuzione dell'*Anello* a Londra, i ricordi alla Bayreuth del *Parsifal* e finalmente la grande *tournèe* Wagneriana in Germania, nel Belgio, in Olanda, in Italia, in Austria, in Ungheria, a Pietroburgo ed a Mosca.

È importante ancora conoscere, fra tutti questi ricordi e documenti, la percezione chiara ed esatta del mondo esteriore che Wagner dimostra di avere e che si desume dalle lettere d'affari in questo libro pubblicate. L. TH.

Musica.

D. SINCERO, Il cansoniere dei bimbi piccini. Versione dal tedesco del Prof. E. Bongioanni, ad uso delle scuole infantili e primarie, — Torino-Roma, 1907. Società Tipografico-Editrice.

Son questi 93 canti corali ad una voce, facilissimi, e posseggono, come pochi, il miglior desiderabile requisito: quello di essere, per l'indole dei soggetti e della musica, giustamente adatti ai bambini.

Il canzoniere è diviso in quattro parti: I. Canti ginnasti e d'indole varia; II. Canti d'indole religiosa; III. Canti sul Creato; IV. Canti d'indole patriottica.

Per la semplicità della veste musicale, queste piccole canzoni, nelle mani di esperti maestri, diventeranno strumento di conveniente educazione dell'orecchio, come pure serviranno a ribadire le prime cognizioni impartite alle piccole menti al pari di altri esercizi in uso negli asili d'infanzia. L. TH.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. XIV Jahrgang. Erster Teil. HEINRICH ISAAC, *Weltliche Werke.* Bearbeitet von Johannes Wolf. — Zweiter Teil. MICHAEL HAYDON, *Instrumental Werke* I. Bearbeitet von Lothar Herbert Perger. — Wien, 1907. Artaria und C°. Leipzig, Breitkopf und Hartel.

Enrico Isaac, un compositore fiammingo del 15° secolo, era nel 1480 di già salito in tanta fama, che Lorenzo il Magnifico lo volle alla sua corte come successore dello Squarcialupi. Allo sviluppo del suo genio artistico fu quanto mai propizio il senso d'arte del Mediceo.

Morto Lorenzo e rotta la bella pace in cui l'arte prosperava, l'Isaac passò alla corte dell'Imperatore Massimiliano, al cui servizio rimase fino alla sua morte (1517).

Le composizioni in questo volume pubblicate sono canzoni tedesche, francesi ed italiane unitamente a diverse riduzioni per organo e liuto che apparvero nella musica da camera del 16° secolo. Tanto l'introduzione che le note illustrative per la ricostituzione

della musica e dei testi, sono del Dr. Johannes Wolf, pagine di seria erudizione, a cui non va disgiunto un notevolissimo interesse storico bibliografico.

Il volume che comprende la seconda parte della stessa annata, contiene opere istrumentali di Gio. Michele Haydn così distribuite: due sinfonie in tre tempi per orchestra; una marcia turca per orchestra; sei minuetti per violini, bassi, oboi e corni; due divertimenti per istrumenti diversi a fiato e ad arco; un quartetto per due violini, viola e violoncello.

Giovanni Michele Haydn nacque a Rorau nel 1737 e morì nel 1806, tre anni prima di suo fratello Giuseppe. Sullo stile de' suoi componimenti, nei limiti della pubblicazione attuale, non pare che molto si possa affermare all'infuori della relazione che essi contraggono con le opere di F. E. Bach, Händel, Graun ed Hasse. Da un'ulteriore pubblicazione dei *Denkmäler* è da attendersi però maggior luce, specie nei rapporti di Michele Haydn coi musicisti di Vienna e coi sinfonisti di Mannheim.

La presente edizione ha avuto le cure del Dr. Lothar Herbert Perger, il quale, oltre a un'importante contribuzione storica sull'Haydn, ha anche pubblicato un comento illustrativo su le opere che ora vedon la luce.

Così la scienza della musica, non meno che l'arte, si giova, nel suo progresso, del lavoro continuo che periodicamente ci partecipa i risultati nell'opera dei *Denkmäler*. I quali, non sarà mai detto abbastanza, contribuiscono a un nuovo e migliore stato della coltura musicale come nessun altro mezzo pratico può certamente. E ciò onora molto gli uomini che reggono le sorti di questa coltura e della presente pubblicazione in ispecie, in Germania ed in Austria.

Nell'attuale casistica invece, nel disordine e nell'avvilimento dei nostri studi musicali in Italia, non si avrà mai una dottrina sicura fino a quando nella nostra cultura artistica non penetrerà un raggio sano della tradizione musicale che è nostra; e fino allora noi e i nostri giovani, volenti o nolenti, dovremo toccare con mano le conseguenze della nostra inferiorità ed inerzia, di cui purtroppo continueremo ad essere le vittime. L. TH.

" *La Princesse Rayon de Soleil* ". Légende féérique; poème flamand de Pol de Mont; traduction française de M. Lefèvre. Musique de Paul Gilson. — Bruxelles. G. Oertel.

L'azione si svolge nella Germania primitiva leggendaria. Nel cortile del castello la principessa conversa colle sue donne intente a filare e cucire; di lì a poco gli squilli dei corni annunziano il ritorno del re Ajoboud dalla caccia; egli porta come preda un cervo affatto

bianco, quale si conosce solo nella leggenda. La principessa s'accorge che il cervo vive ancora e lo accarezza compassionevole. All'improvviso entra Walpra, la quale domanda del re; che vuole, chi è questa donna? Essa reclama giustizia contro il re stesso; il cervo ch'ella crede ucciso, è il suo unico tesoro; per esso ha sofferto più che donna non soffra per un figlio.

Ma chi è costei? — Io sono il dolore — risponde al re —, tuo fratello mi conobbe un giorno, io gli appartenni; tu hai ucciso il fratello per usurpargli il trono e mi hai scacciata col mio bambino, sulla cui fronte ho giurato: « Vendica tuo padre, tua madre e il tuo trono ». E lo stupore s'accresce quando Walpra, indicando il cervo, grida: « Ecco mio figlio! ».

Appena le vien detto che il cervo è ferito, ella s'inginocchia e mormora parole misteriose; anche la principessa si accosta all'animale e lo guarda teneramente. Walpra di subito s'interpone fra la principessa e gli astanti, dichiarando che può ucciderla; ma le farà grazia e l'addormenterà, e il sonno durerà finchè un uomo puro di cuore le mormorerà la parola di mistero e d'amore possente. E fatti ch'ella ha certi segni di magìa, tutti gli abitanti del castello cadono in letargo, e Walpra s'allontana col cervo in braccio.

Atto secondo: innanzi ad una capanna in mezzo alla foresta stanno Walpra e il figlio Tjalda immersi in profondi pensieri. La madre gioisce della vendetta; quel sonno terribile durerà secoli, perchè essa sola conosce le parole che hanno virtù di destare la principessa. Walpra indica al figlio un tumulo; egli solleva la pietra e vi scorge un guerriero armato con in capo una corona e in mano una spada: è il principe Hegen, padre di Tjalda. E la madre consegnando la spada al figlio lo eccita alla vendetta; Tjalda vi sembra poco inclinato, egli è in preda a visioni e pensieri di cui non sa ben rendersi conto; di lontano un'anima aspetta la sua: « Quando vieni a rompere le mie catene? Io spero in te ». Così egli sogna.

Allontanatasi la mádre, entrano in scena tre bardi; dai loro canti Tjalda apprende la leggenda della principessa che dorme nel castello, e parte coll'intenzione di svegliare la bella dormente. Penetra nel castello e invoca Freia: «Dettami la parola! *Qu'Amour rachète sommeil et mort!* ». La principessa si sveglia. Qui succede una gran scena d'amore; e quando gli amanti si baciano e Tjalda pronuncia le magiche parole: « *L'Amour délivre de haine et de mort* », entra Walpra disperata; tutti i dormenti si svegliano e Walpra, svelatasi al re Ajoboud, l'uccide col pugnale. Poscia pone la corona sul capo al figlio e si trafigge. L'opera si chiude con un coro festivo.

Il libretto da solo non basterebbe a sostener l'opera d'arte: di poco momento la favola, e debolmente designati i caratteri; resta solo un vario succedersi di situazioni che tentano la fantasia del musicista. Dei difetti del poema, io avverto sopratutto la chiusa infelice dell'azione; l'uccisione del re e il suicidio di Walpra riescono inaspettati al pubblico; e, mancando una preparazione sufficiente, fallisce al compositore ogni mezzo di ritrarre questa scena. Ciò non ostante, Paul Gilson ha scritto un'opera musicale di vero pregio. A dimostrare la varietà del suo ingegno, cito, per vigore drammatico, la scena di Walpra nel primo atto, e il preludio dell'atto secondo; il sinfonista pittore si rivela nella scena dell'incantesimo e nell'intermezzo che accompagna il viaggio di Tjalda al castello. Ma io rinuncio a ricordare momenti particolari, perchè un'opera immaginata nella forma sinfonica wagneriana s'ha da giudicare nella sua totalità e nelle qualità generali dell'artista: e il Gilson è nobile nell'inspirazione; contiene il pensiero nel grado di forza che il dramma esige, così che alla varietà risponde in tutta l'opera il reggersi del valore musicale; è poi squisito nello stile e ricco nella polifonia, la quale si svolge senza sforzo e correttamente, e riesce gradita anche nell'esecuzione sul pianoforte.

Fortunato il teatro fiammingo che possiede un'opera popolare, nel senso eletto della parola; di rado il pubblico ristretto e difficile s'unisce nell'applauso al pubblico « grande ». A. E.

Varia.

Sociedad Filarmonica Madrileña. Año VI. 1906-1907.

Questa società ha dato, nel decorso anno artistico, diciannove concerti di musica da camera. Vi prese parte il *Quartetto di Pietroburgo* con quattro sedute, in cui furono eseguite opere di Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Rubinstein, Tschaikowski, Glasunoff, Glière, Taneieff; il Quartetto Sevcik di Praga si presentò in due concerti con opere di Smetana, Brahms, Dvořák, Grieg; Ida Ekman (mezzosoprano), nota come cantatrice di *lieder*, diede due concerti; Eduard Risler eseguì in otto concerti tutte le sonate di Beethoven; finalmente il *Doppio Quartetto di Parigi*, in tre concerti, eseguì opere di Bach, Beethoven, Onstow, Schubert, Spohr, Brahms, Steinbach, Lalo.

Noi in Italia, che a chiacchiere vantiamo tante belle cose, dove abbiamo una società di concerti che possa competere colla Filarmonica Madrilena? L. Th.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Ars et Labor (*Musica e Musicisti*) (Milano).

Aprile. — *Il quartetto Rosé.*

Maggio. — *G. G. Rousseau musicista.*

Giugno. — (Nessun articolo d'interesse musicale).

Luglio. — *La nuova orchestra del teatro Costanzi di Roma.* — *« Il filosofo di campagna » al Liceo Benedetto Marcello di Venezia.*

Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 1, Giugno. — D'Angeli, *Il problema musicale moderno.* — Radiciotti, *G. M. Nanino musicista tiburtino del sec. XVI.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 137. — Bonaventura, *Il deposito delle partiture.* — Bertini, *Il più grande baritono inglese vivente.*

138-139. — Wolf, *H. Isaac a Firenze.* — *Un opuscolo di T. Montefiore.* — Mugellini e Bellio, *Contributo alla didattica del pianoforte.*

Musica sacra (Milano).

N. 5. — *Accento tonico e ritmo nell'esecuzione del canto Gregoriano* (Dialogo). — *Armonio Moderno e ritmo antico.* — *Congresso regionale di Bergamo.* — *Organisti e Organari.*

N. 6. — *Per la nazionalità della musica* (lettera al Direttore della « Rivista Musicale Italiana »). — Comm. Tebaldini, *Il Congresso spagnuolo di Valladolid* (Palermo). — *Congresso regionale di Padova.* — *Organisti ed Organari.*

N. 7. — *Il « Credo » cantato dal popolo.* — *I segni ritmici nelle edizioni di canto Gregoriano.* — *Il campanello del terminatore.* — *Critici ed Autori.* — *Le bande musicali al servizio delle processioni religiose.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

N. 5, 6, Maggio, Giugno. — U. A. Gaisser, *Il XV Centenario di S. Giovanni Crisostomo.* — A. Mocquereau, *Étude et exécution de l'Apostropha-pressus*

et de son équivalence « l'apposition ». — S. Pesarini, *La « Schola Cantorum » di S. Saba.* — A. Palmieri, *Le origini del canto Liturgico russo.*

N. 7, 8, Luglio, Agosto. — A. Mocquereau e G. Breysac, *Notes sur le Kirie « Alme Pater ».* Ediz. Vat. n. X. — G. Bos, *La sincope e l'accompagnamento del canto Gregoriano.* — L. R., *Un nuovo documento Pontificio sul canto liturgico.* — *Sulla legittimità delle edizioni ritmiche Gregoriane.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 12, Giugno. — *Decreti della Santa Congregazione dei Riti.* — A. Dechevrens, *L'eterno ritmo... al Congresso di Basilea.* — D. G. I. R., *Lettera aperta al Direttore del « Psalterium ».*

N. 1, Luglio. — Sac. F. Milanese, *Studi sull'innologia cristiana.* — A. Ravanello, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del canto Gregoriano.*

N. 2-3, Agosto-Settembre. — Sac. F. Milanese, *Un'importantissima risposta del Santo Officio sul canto delle donne in chiesa.* — *Studi sull'innologia cristiana.*

FRANCESI

La Revue Musicale (Paris).

N. 8. — Aubry, *Œuvres de musique instrumentale au moyen âge en France.* — *Musique de chambre en Allemagne.* — Dukas, *« Ariane et Barbe-Bleue »*

N. 9. — *« Circé » de Hillemacher.* — *La légende du point d'Argentan.*

N. 10. — *« Salomé » de Strauss.* — *Les origines du chant romain.*

N. 11. — *Encore un mot sur « Salomé ».* — *Les concerts de Rimsky-Korsakow. M. Chialiapine.* — *Saint-Saëns à la Sorbonne.*

N. 12. — *M. Lucien Fujère de l'Opéra Comique.* — *« Fortunio » de Messager.* — *Gounod chanteur et diseur.*

N. 13. — *Le triomphe du piano.* — Pirro, *L'esthétique de Bach.*

N. 14. — *L'orchestre de l' « Orfeo » de Monteverde.*

N. 15. — *L'esthétique de Bach.* — *La mesure à onze temps.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 8. — De Stoecklin, *Sur R. Strauss et « Salomé ».* — Van den Borren, *« Salomé »* (« edizione » di Bruxelles) [Interessante il paragone tra i due articoli]. — Locard, *Les Concerts du Conservatoire.*

N. 9. — Coquard, *La langue française et la Musique* [Non esiste più l'inferiorità della lingua francese rispetto all'italiana nel canto, ora che questo è sillabico e non più vocalizzato. Di più il francese, secondo l'A., ha il vantaggio che l' « accento » dipende, più che da lunghe e da brevi fisse e rigide, dal senso della frase; e però questa elasticità lo rende il linguaggio più adatto (!) alla melodia libera, fusione assoluta degli accenti musicali e verbali. L'A. ha poi il torto di trascurare la questione dell'articolazione, la quale contrasta sempre con la « musicalità » di un linguaggio]. — Debay, *« Circé » à l'Opéra-Comique.*

N. 10. — Daubresse, *De l'Ordre d'Acquisition des Connaissances Musicales.* — Debay, *« Ariane et Barbe-Bleu » de P. Dukas.* — *La « Salomé » à Paris.*

— J. D'Udine, *A propos de gymnastique rytmique* [Sulla fissazione di « concetti ritmici » nel cervello per mezzo di movimenti ripetuti (metodo Jacques-Dalcroze). L'A. promette, poi, di illustrare un'altra volta una sua idea favorita, cioè che « toute melodie est une série d'attitudes »].

N. 11. — Dedicato alla Musica Russa. — Dukas, *Le Boris Godounof.* — Brussel, *L'Opéra.* — Calvocoressi, *La Musique de Concert.* — Aubry, *Le Folk-lore.* — D'Udine, *Leur oreille et leur cœur.* — Danilowicz, *La Critique russe.*

N. 12. — Von den Borren, « *Hulda et Ghiselle* » *di C. Franck* [Sèguito degli articoli di Calvocoressi e Danilowicz]. — D'Udine, *Les Concerts russes de l'Opéra.* — Debay, « *Fortunio* » *di Méssager.*

N. 13. — Mauclair, *La* « *Libuse* » *de Smetana.* — W. Ritler, *La Musique tchêque avant Smetana.*

N. 14. — G. Samazeuilh, *Albéric Magnard.* — Kling, *La correspondance musicale de Goethe et de Zelter.*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 19. — H. de Curzon, « *Ariane et Barbe-Bleue* », *de M. Paul Dukas, à l'Opéra-Comique.* — *Les représentations allemandes de* « *Salomé* » *à Paris.*

N. 20, 21, 22, 23, 24, 25. — H. de Curzon, *Les idées de Grétry et ses vision d'avenir* (Estratto da un volume su Grétry, di prossima pubblicazione). — Julien Corchet, *Une lettre inédite de Georges Bizet.*

N. 22, 23. — H. de Curzon, *Quelques souvenirs à propos du centenaire de F. Servais.* — « *La Catalane* », *de Fernand Leborne à l'Opéra de Paris.* — *Les concerts historiques russes à Paris.*

N. 24, 25. — H. de Curzon, « *Fortunio* », *de M. A. Messager, à l'Opéra-Comique de Paris.* — Knud Harder, *Festival de Mannheim.* — *L'inauguration du monument Charles Gounod, à Saint-Cloud.* Discours du M. Saint-Saëns. — Georges Servières, *Le* « *Poème du Souvenir* ».

Le Ménestrel (Paris).

N. 14-30. — Pougin, *Monsigny et son temps.* — Paul d'Estrée, *L'Ame du comédien: l'Amour.*

N. 16. — Pougin, « *Circé* » *dei fratelli Hillemacher.*

N. 19. — Pougin, « *Salomé* » *au Châtelet.*

N. 20. — Pougin, « *Ariane et Barbe-Bleue* » *à l'Opéra-Comique.*

N. 22. — Tiersot, *Le Scherzo de la Symphonie avec chœur.*

N. 25. — Tiersot, *Bach en* « *Sorbonne* ».

N. 29. — De Sainte-Foix, *Une fausse Symphonie de Mozart.* — R. Bouyer, *Une inscription pour le monument de Beethoven.*

Le Mercure Musical (Paris).

N. 4, 15 aprile 1907. — Paul Marie Masson, *L'humanisme musical en France au XVI siècle* (Studio sui tentativi della cosidetta poesia misurata, prevalsa in Francia col Baïf dopo gli esempi italiani dell'Alberti, del Dati, del Tolomei. Come presso di noi, la *quantità* vi fu determinata talora da norme arbitrariamente tratte dall'analogia col latino, tale altra da inconsapevoli concessioni al-

l'accento fonico. E la *quantità* fu la norma unica: all'essenziale elemento ritmico del verso antico — l'alternanza ordinata delle tesi e delle arsi — non si pose mente. « Sans rime, sans ictus, sans rythme quantitatif véritable, ces vers sont de la prose, tout simplement »). — LOUIS LALOY, *Les écoliers*. — GASTON KNOSP, *Notes sur Richard Strauss* (Cenni biografici). — F. ECORCHEVILLE, *La Schola Cantorum et le Style de Bach*.

N. 5, 15 maggio. — ÉMILE DAVIER, *Une danseuse française à Londres au début de XVIII siècle*. — HENRY DE BUSNE, « *Ariane et Barbe-bleu* » *de M. Paul Dukas* (Dans *Pelléas et Mélisande* nous trouvons pour la première fois l'emploi systématique de la musique symphonique en vue de déterminer chez l'auditeur des impressions et des sensations équivalentes à celles que devraient immédiatement suggérer les péripéties de l'action. C'est là le principe impressionniste. Ceux qui les premiers se conformèrent à ce principe l'appliquèrent intégralement et avec une entière rigueur. À cette école succéda bientôt une autre. Celle-ci, profitant des libertés acquises au cours de la lutte à peine terminée, ne rompit point ouvertement avec la tradition, mais elle mit au service des idées et des théories nouvelles toutes les ressources de l'art classique enrichi par l'adjonction des procédés techniques inventés par les premiers novateurs. Paul Dukas appartient à cette seconde école impressionniste. Scrupuleux observateur des traditions, il conserve les formes anciennes dans la mesure du possible, mais les renouvelle absolument en leur attribuant une nouvelle destination. Il tend au même but que Cl. Debussy mais par des voies différentes). — P. ROMITAS, *La musique rustique arménienne* (Formazione delle canzoni popolari. Variazioni. Composizioni. Esempi).

N. 6, 15 giugno. — LIONEL DE LA LAURENCIE, *Quelques documents sur S. Ph. Rameau*. — F. MACLER, *Notes d'histoire sur Salomé la danseuse*. — J. ECORCHEVILLE, *Les textes de musique ancienne et leurs rééditions modernes* (In favore delle edizioni arditamente *interpretative*). — L. LALOY, *Théorie musicale* (Esame dei libri: « *Les bas physiques de la musique* », di H. Bouasse, e « *La musique, ses lois, son évolution* » de F. Combarieu). — *Le mois. Musique nouvelle* (Giudizi di L. Laloy su la « *Salomé* »: « Un grand mouvement, des sonorités frappantes, voilà toute la musique de cette œuvre. Nulle harmonie vraiment belle et plaisante. Une indifférence mélodique absolue. Il y a une grandeur en tout cela qu'on ne peut méconnaître: mais une grandeur triste et morne: une volonté puissante mais égarée, qui ne sait à quoi se prendre, et se consume en débauches sans joie. Je sens de la névrose en cette musique: aucune vue supérieure, ni même aucune idée claire: moins une soif de sensation que rien ne peut calmer et que tout exaspère davantage »).

Le Théâtre (Paris).

Aprile I. — *M*[me] *Felia Litvinne de l'Opéra*.
» II. — *Quinzaine théâtrale*.
Maggio I. — *Quinzaine théâtrale*.
» II. — « *Salomé* » *de R. Strauss*.
Giugno I. — « *La Walkyrie* » *à l'Opéra*. — « *Circé* » *de Hillemacher à l'Opéra-Comique*. — *M*[lle] *Géraldine Farrar*.

Giugno II. — *Quinzaine théâtrale.*
Luglio I. — *« Fortunio » de M. A. Messager à l'Opéra-Comique.*
» II. — *Quinzaine théâtrale.*

TEDESCHI

Die Stimme, *Centralblatt für Stimmund Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene* (Berlino).

Fasc. 9-10. — ZIMMERMANN, *Ueber die Brummstimme.* — E. O. NODNAGEL, *Theorie und Methodik der Stimmbildung im 19 Jahrhundert.* — MÜLLER-LIEBENWALDE, *Die Erziehung der weiblichen Singstimme.* — Altri articoli sull'educazione della voce e l'insegnamento del canto. — Notiziario. — Recensioni. — Riviste.

Musikalisches Wochenblatt — Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 19. — CHYBINSKI AD., *Drietrich Buxtehude. Zum 200. Todestage des Meisters.* — HELM TH., *Josef Hellmesberger.*

N. 20, 21. — MEY KURT, *Das Erbe und der Erbe von Bayreuth.* — STERNFELD R., *Wagner Literatur IV.*

N. 22, 23. — AM. v. d. HOYA, *Violinschulen und Elementar-Lehrer.*

N. 22. — A. SPIRO-ROMBRO. *Für Mozartfreunde.* — Dr. ISTEL, *Eine neue Harmonielehre von B. Louis und L. Thuille.*

N. 24. 25. — Dr. VINCENZ REIFNER, *Julius Rietz an H. Veit.* Briefe aus dem Nachlass Veit's.

N. 26. — KARL WOLFF, *Fritz Steinbach.*

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia).

N. 33-34. — W. NIEMANN, *Niedersächsische Kultur und Musik.*

N. 35-36. — C. KARLYLE, *Sir August Manns und das englische Musikleben.*

N. 37-38. — G. SAMAZEUILH, *« Salomé » in Paris.* — A. SPANUTH, *Richard Wagner und Angelo Neumann.*

N. 39-40-41. — F. DRAESEKE, *Der Wechsel im Musikalisch-Schönen.*

N. 42. — F. BRANDES, *Vom dritten deutschen Bachfest.* — G. SAMOZENILH, *Paul Dukas' Märchenoper « Ariadne und Blaubart ».*

N. 43. — K. GRUNSKY, *Das Mannheimer Musikfest.*

N. 44. — F. DRAESEKE, *Offene Antwort an Richard Strauss* (Il dissenso è scoppiato: Draeseke non ammette valore di sorta nelle ultime opere di Strauss: Strauss vede nel Draeseke solo un reazionario, nemico ostinato di ogni progresso. I due musicisti si accapigliano e rimangono, ben inteso, ognuno della propria opinione e il pubblico..... ride).

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsia).

Fasc. 8. — A. HEUSS, *Das Volksliederbuch für Männerchor.* — E. PROUT, *Analytical Notes on Bach's Church Cantatas.* — A. SCHERING, *Die Musik-*

ästetik der deutschen Aufklärung. — Notizie. — Recensioni. — **Riviste.** — Comunicazioni della J. M. G.

Fasc. 9. — H. Riemann, ***Die melodische Struktur des Ordinarium der Ostermesse.*** — M. Teneo, ***Le Chevalier de Malte ou la Reine de Cypre.*** — H. Leichtenteitt: ***Aufführungen älterer Musik in Berlin.*** — J. Wolf, ***Zur Isaac-Forschung.*** — S. a. r.

Fasc. 10-11. — C. F. Abdy Williams, ***Some Italian Organs.*** — G. Wustmann, ***Zur Entstehungsgeschichte der Schumannischen Zeitschrift für Musik.*** — Orlando Gibbons, ***The « English Palestrina ».*** — S. a. r.

Zeitschrift für Instrumentenbau (Lipsia).

N. 23. — A. Obrist, ***Die historische und künstlerische Bedeutung der Wiederbelebung altertümlicher Musikinstrumente.*** — E. Rupp, ***Die Orgel der Zukunft.***

N. 27. — *Das Klaviergeschäft auf Ceppern.* — E. R., ***Die Orgel D. Z.***

N. 28. — W. Hepwort, ***Erinnerungen an Friedrich Ladegast.***

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

Giugno-Luglio. — *Orlando Gibbons.* — E. Prout, ***Two valuable reprints*** (La prima ristampa è l'opera di C. P.). — E. Bach, ***Versuch ueber die wahre Art das Klavier zu spielen.*** — E. Dent, ***The forerunners of Mozart's Requiem.*** — Recensioni. — Notiziario, ecc.

Musical Courier (New York).

N. 1419. — Blumenberg, ***Russian Concerts and Events in Paris.*** — Parigi, Berlino, Londra, corrispondenze. — August Scharber, ***Conductor Berlin Philarmonic Orchestra.*** — ***Variations.*** — Notiziario. — Articoli varî.

N. 1420. — Blumenberg, ***On many musical matters in Paris.*** — Corrispondenze dall'Europa e dall'America. — S. a. r.

N. 1421. — Blumenberg, ***On recent doings in Paris.*** — ***The third music festival in Richmond, Ind.*** — ***Variations.*** — S. a r.

N. 1422. — Blumenberg, ***On Ricordi, European agents and Minor Modes.*** — A. M. Abell, ***The Bach Museum at Eisenach.*** — ***Variations.***

N. 1423. — Berlino, Parigi, Londra, corrispondenze. — ***Musical Education.*** — ***Paris and New-York sing song.*** — S. a. r.

The Etude (Filadelfia).

Giugno. — J. L. Erb, ***Johannes Brahms, The classical spirit in modern music.*** — H. T. Finck, ***Edoard Grieg, The Scandinavian Spirit in music.*** — H. E. Krehbiel, ***Ch. Cam. Saint-Saëns, A representative of French Music.*** — ***History questions for music students.*** — J. Covey, ***Teacher's Ronud Table.*** — ***Vocal Department.*** — ***Organ and Choir.*** — ***Violin Department.*** — ***Children's Page.*** — Notiziario, ecc.

Luglio. — F. KERST, ***From Schumann's Workshop. — Success and failure in music.*** — MATHEWS, ***The Young pupil and elementary musical theory. — Answers to history questions for music students.*** — J. M. TRACY, ***The world's greatest pianistes.*** — S. a. r.

The Musical Times (Londra).

Giugno. — ***Norwich and its musical Associations. — Westminster Abbey.*** — H. THOMPSON, ***Music at the Royal Academy. — Occasional Notes. — Reviews.*** — Notizie. — Corrispondenze. — S. a. r.

Luglio. — ***Dulwich College. — Westminster Abbey.*** — W. G. MC. NAUGHT, ***The competition Festival Movement. — The article « Psalter » in Grove's Dictionary of Music and Musicians.*** — S. a. r.

The Musician (Boston).

Giugno. — L. VOJÀCEK, ***The land of professor Seveik.*** — K. HACKETT, ***Rhythm.*** — LISZT, ***Thoughts an Beethoven's music to Egmont. — Children's pages.*** — J. TIERSOT, ***Public music teaching in France.*** — W. SHAKESPEARE, ***Master and pupil. — The lesson club,*** ecc.

Luglio. — G. CECIL, ***The history of the Monte Carlo Opera house.*** — C. SAINT-SAËNS, ***My impressions of America.*** — Prof. SHOJI IWAMOTO, ***Occidental and Oriental music in present Japan.*** — E. TIDEBOEHL, ***Music in Russia.*** — A. JUDSON, ***Musical Oases.*** — W. SHAKESPEARE ***Master and pupil.*** — F. S. LAW, ***A Blessing in disguise.*** — J. URQUHARD, ***The romance of a great artist*** (Clara Schumann). — Altri articoli vari. — S. a. r.

NOTIZIE

Opere nuove e Concerti.

⁂ « *Errisiñola* » (*Les Rêves de la Vie*), drame musical en 2 actes et 3 tableaux de Luigi Illica, musique de Louis Lombard, sera représenté pour la première fois sur le Théâtre du Château de Trévano à Lugano, Suisse, dimanche, le 25 août 1907.

PERSONNAGES:

Errisiñola	Yvonne de Tréville, Soprano (Opéra-Comique et Monnaie).
Maïthagarri	Emilia Locatelli, Mezzo-Soprano (Scala).
Sho-Jin	Marcella Giussani, Mezzo-Soprano (Scala).
Adema	Walter Wheately, Tenor (Covent Garden).
Lusaïde	Giuseppe Giardini, Baryton (Fenice).
Li-Mao-Ti-Hoa	Fernando Gianoli-Galletti, Basso Buffo (Covent Garden).

Paysans Basques, Conscrits, Soldats de Marine, Chinois, Chinoises, Bayadères, etc.

I^er^ acte, au Pays Basque, près de Saint-Jean de Luz, mai 1884.
II^e^, au Tonkin, mars 1885.

⁂ *Società Filarmonica Teramo.* Programma della serata del 25 giugno 1907:

I.

QUARTETTO.

(*Esecutori*: Righetti, Pulsinelli, Pomarici, Aurini).

RIGHETTI: *a*) *Elegia Orientale.*
b) *A Porta Reale.*

MENDELSSOHN: *a*) *Minuetto* un poco allegro.
b) *Allegro vivace* (dal 3° quartetto, op. 44).

II.

GIOVANNI TEBALDINI, *La funzione sociale dell'arte.* Conferenza.

III.

ORCHESTRA D'ARCHI.

TEBALDINI, *Meditazione* per organo, trascritta per archi.
BIZET, *Adagetto* dell' « *Arlésienne* ».
CHILLEMONT, *Sérénade des Clowns.*

*** Ignazio Paderewski ha composto una nuova opera intitolata « *Sakuntala* » che verrà rappresentata nella prossima stagione.

*** Luigi Lombard, il compositore milionario americano, dalla sua residenza di Algeri è passato al Castello di Trevano presso Lugano, dove, con un'orchestra scritturata per tre mesi, intende continuare i suoi concerti privati.

*** Una nuova opera di Charpentier, « *La vita del poeta* », andrà in scena prossimamente al *Théâtre Lyrique International* di Parigi.

*** Nuove opere italiane: « *Il figlio del mare* » di G. Cicognani; « *Carnevale* » di G. Carbone.

*** Il compositore francese H. Février ha composto una nuova « *Monna Vanna* ».

*** Altre opere nuove: « *Tragaldabas* » di E. D'Albert; un'opera di Jan Blockx sopra libretto di Nestor de Tière.

*** A Pressburg, « *Ninion* », melodramma di R. von Mojsisovics.

*** A Parigi, « *Fortunio* », di A. Messager.

*** A Praga, al teatro nazionale boemo, « *Sen lesa* » (Il sogno della foresta) di Ladislav Prokop.

Wagneriana.

*** Dicono che Cosima Wagner abbia rinunciato alla direzione delle rappresentazioni a Bayreuth e ne lasci la cura al figlio Siegfried e alla signora Reuss-Belce.

*** Ammiratori di Wagner dimoranti a Dresda, Lipsia e Graupa presso Pillnitz hanno acquistato la casa a Graupa dove Wagner compose il « *Lohengrin* ».

Varie.

*** Felice Weingartner ha composto una musica d'accompagnamento per le due parti del « *Faust* » di Goethe.

*** Riccardo Strauss pretende che chi conosce la sua produzione dovrà osservarvi l'influenza di Mozart. Francamente vi sono a questo mondo delle strane pretese.

*** L'autografo della suonata per Violino e Pf. di Beethoven (op. 96) è stato acquistato a Lipsia dai signori Commendatore e Olschki di Firenze per 53.125 franchi.

*** Max Reger lavora intorno alla sua centesima opera: *Variazioni e fuga sopra un tema di J. A. Hiller.*

*** Si dice che il signor Tito Ricordi fonderà un nuovo teatro lirico a New-York.

*** Il Dr. Hans Richter ha festeggiato a Londra il 30° anniversario del suo debutto in Inghilterra con un concerto di musica beethoveniana.

*** Il *Prix de Rome* di musica fu concesso dall'Istituto a Le Boucher; un secondo premio a Mazellier.

*** L'opera postuma « *Savitri* », di M. Zumpe, ebbe terminata l'istrumentazione da Gustavo Roessler e sarà rappresentata a Schwerin.

*** A Berlino si è fondata un'Associazione per la cultura dell'arte tedesca.

*** Dicono che la signora Nordica voglia fondare presso New-York un teatro per le opere wagneriane.

*** A Weimar il teatro di Corte si costruirà con un proscenio montabile in modo che si possa tener l'orchestra coperta o scoperta a piacere.

*** *Per la nazionalità della musica.*

Lettera al Direttore della « *Rivista Musicale Italiana* ».

Sig. Direttore,

Avevo promesso di svolgere quell'abbozzo di un mio lavoro « *Ipotesi sulla formazione della scuola musicale italiana* » che Vossignoria lesse di sfuggita nel suo ufficio, la sera del 10 dicembre 1906. Essendo poi comparso nel N. 7 del *S. Cecilia*, un articolo che pone sul tappeto la questione di codici sconosciuti, dai quali prendeva le mosse, ho creduto che sarà più utile alla causa della nazionalità della musica, lanciare un appello a tutti i cullatori della critica-storica musicale, chiedendo la loro collaborazione se trovano del buono nelle mie idee, oppure le opportune modificazioni; ed accetterei anche la condanna purchè derivi da esposte ragioni *chiare, evidenti, irrepugnabili.*

Un po' d'incoraggiamento alle mie credute utopie, l'ebbi fin dall'ottobre 1906 dal discorso inaugurale del Congresso dei maestri musici italiani, nel quale discorso il Gallignani disse: « L'arte che più onora gli Italiani è la Musica, come quella che abbiamo diritto di chiamare nostra ». Tale proposizione (pensai io) potrà bensì essere accettata *a priori* da un gruppo di musicisti italiani, i quali reclamano, dal Governo italiano, maggior cura per la musica italiana in omaggio all'orgoglio nazionale, e, più specialmente, per migliorare la loro condizione economicamente italiana; ma sarebbe pure ottima cosa, anzi doverosa, che qualche italiano, o gruppo d'italiani, cercasse di dimostrarla con sistema scientifico, affinchè questi italiani non abbiano ad apparire solamente capaci di cantare alla cieca allorchè si tratta di muovere la compassione di chi potrebbe suonare i contanti nelle tasche dei cantanti. Ecco la ragione che mi muove ad esporle il disegno di tale opera, sperando che per autorità di Vossignoria Illustrissima possa essere proposta agli emeriti collaboratori della *Rivista Musicale Italiana*, trattandosi qui non di uno studio con intendimenti di privati interessi, ma di rivendicare alla patria nostra una gloria, forse la maggiore tra le glorie artistiche nazionali.

Riassumo brevemente l'ipotesi dando uno schema del lavoro:

Suppongo che al tempo di S. Ambrogio si sia formato nel popolo cristiano un genere di musica affatto diverso dal genere greco; e che nella liturgia Romana, abbia dovuto subire una riforma all'epoca di S. Gregorio; quindi, coll'influenza del bizantinismo, abbia degenerato fino ad essere immischiato al discanto, al contrappunto, al genere cromatico, cosicchè tale congerie di elementi diversi dovette essere disciplinata dal Palestrina con indirizzo nuovo, seguìto dalle scuole artistiche, riservate ai pochi: ma i grandi compositori melodrammatici italiani, con un lampo del loro genio, assimilandosi le tradizioni popolari locali, abbiano intuito quale doveva essere l'essenza estetica di quel primitivo canto, donde il Verdiano: « Torniamo all'antico, e sarà un grande progresso ».

Ciò posto si dovrà ricercare:

I. Quali siano i documenti autentici della scuola italiana; che comprende due fasi:

a) Paleografia musicale italiana;

b) Critica, con lo studio comparato delle liturgie italiche:

II. In qual modo potevano essere letti in origine:

a) Supposta teoria del melospato;

b) Approssimata determinazione del ritmoplasto, prendendo come punto di partenza l'innoritmia tradizionale e viva del popolo.

III. Come furono interpretati nell'epoca di mezzo (da Guido al Palestrina):

a) Teoria degli enarmonisti e contrappuntisti sotto l'influenza del bizantinismo;

b) Relazione tra scrittura ed esecuzione.

IV. Come possano rispondere all'esigenza dell'arte e della liturgia odierna:
a) Teoria moderna della scala e suoi difetti;
b) « Esercizi vocali sulle scale naturali, che sono tre, l'*originaria* di *La*, « la *maggiore* di *Do* e la *minore* di *Mi*; senza l'accompagnamento di alcun « istrumento a base temperata »;
c) Studio dell'elemento drammatico, lirico, oratorio, narrativo nella liturgia;
d) « Analogie artistiche tra i melismi pievesi (vedi N. 7, *S. Cecilia*) e « l'autonomia neumatica della scuola melodrammatica moderna ».

Sono questioni forse già discusse separatamente, e alle quali non mancherebbe che l'unità d'intendimento con l'applicazione ai libroni della Pieve (in diocesi di Bologna), avendo noi italiani in genere, ed io pievese in ispecie, il diritto, anzi il dovere, di « querere *in nostro*, a *nostris et de nostro* quid possit in questionem devenire ».

Le due questioni segnate da virgolette sono le più pratiche, ed in esse è riposto il frutto della scuola italiana.

Basterebbe una esecuzione di qualche brano preso dagli inni popolari, poi di un graduale pievese, interpretato in note moderne secondo il criterio di supposta analogia artistica tra la scuola italiana primitiva e la recente melodrammatica, e metterla al confronto con una cavatina di un'opera melodrammatica moderna, interpretata con note musicali antiche. Ecco la novità che deve suscitare le più grandi controversie di arte, di scienza e di critica, ma il fatto sarà quello che taglierà la testa al toro.

Con stima ed ossequio.

Castel S. Giovanni, Piacenza.

ALFREDO MARTELLI.

Necrologie.

⁂ A Vienna morì in età di 52 anni il compositore di operette e direttore d'orchestra Prof. Giuseppe Hellmesberger, figlio del famoso violinista viennese.

⁂ A Lipsia morì a 75 anni il D[r] Federico Werder che dal 1869 insegnava lingua italiana al Conservatorio di musica. Fu per molto tempo console italiano a Lipsia e si occupò con passione di storia e di mitologia.

⁂ A. J. Polak è morto a Rotterdam in età di 67 anni. Ricordiamo di lui diversi e importanti studi recensiti in questa *Rivista*, tra i quali noteremo quelli intitolati: *Sulla ritmica dei suoni e la condotta delle voci, L'armonizzazione di melodie indiane, turche e giapponesi.*

⁂ A Pietroburgo morì a 58 anni il flautista e compositore Ernesto Köhler.

⁂ A Coblentz, il prof. Hermann Deiters; scrisse su Brahms, su Beethoven.

⁂ A Parigi, Edouard Mangin, direttore d'orchestra all'*Opéra*; fondò il Conservatorio di Lione.

Monumenti.

⁂ A Saint-Cloud si è inaugurato un busto monumentale di Gounod.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

Annuario del R. Conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano, anno XXIV. — Milano, Tip. Bonetti. — L. 0,50.

Berenzi A., *Di Giov. Paolo Gaggini, celebre liutaio bresciano.* Ristampa. — Cremona, Tip. Cooperativa.

— *La patria del liutaio G. B. Gaggini.* 3ª ristampa. — Cremona, Tip. Cooperativa.

Cameroni A., *Ciò che può dire la musica.* Conferenza. — Milano, Tip. Codara.

Cametti A., *Mozart a Roma.* — Roma, Tip. Unione Cooperativa.

Capra M., *Annuario generale del musicista in Italia,* industriale, commerciale pedagogico, artistico. — Roma, Soc. Ed. Naz. — L. 2,50.

Cesi S., *Appunti di storia e letteratura del Pianoforte.* — Milano, Ricordi. — L. 1,50.

Cicero (Lo) Romano F., *Sintesi teorica de la riforma del rigo musicale.* — Palermo, Tip. Di Cristina. — L. 3.

Gabrielli A., *Ruggero Giovanelli musicista insigne.* — Velletri, Tip. P. Stracca.

Galli A., *Pratica del canto in chiave di* sol. — Milano, Sonzogno. — L. 0,30.

Genovese A., *Grammatica musicale,* compilata secondo i programmi governativi dei Conservatorî ed Istituti musicali del Regno. — Palermo, L. Sandron. — L. 1,50.

Leonesi L., *La respirazione nell'arte del canto.* — Prato, Frat. Passerini.

Magrini G., *Manuale di musica teorico-pratico* per le famiglie e per le scuole. — Milano, Hoepli.

Musmeci Z., *Pro riforma (della musica sacra)*: chiacchierata fra un laico ed un ceciliano. — Acireale, Tip. XX Secolo.

Torri L., *Alla musa*, frammento di antica musica greca. — Padova, Tip. Prosperini.

Villanis L. A., *L'arte del pianoforte*. — Torino, Frat. Bocca. — L. 4.

Wagner R., *L'arte e la rivoluzione*. 2ª edizione. — Genova, Libreria Moderna. — L. 0,60.

FRANCESI

Bellaigue C., *Mendelssohn*. In-8. — Paris, Alcan. — Fr. 3,50.

Bonnier P., *La voix, sa culture physiologique*. Théorie nouvelle de la phonation. In-16. — Paris, Alcan. — Fr. 3,50.

Breithaupt R. M., *La technique naturelle du piano*. — Leipzig, C. F. Kahnt.

Goujon H., *L'expression du rythme mental dans la mélodie et dans la parole*. In-8. — Paris, H. Paulin. — Fr. 5.

Lasserre P., *Les idées de Nietzsche sur la musique*. In-18. — Paris, Mercure de France. — Fr. 3,50.

Manuel universel de la littérature musicale. 8ᵐᵉ vol. (lettres El. à Fo.), in-8. — Paris, Constallat. — Fr. 20.

— 9ᵐᵉ vol. (lettres Fo. à Gl.), in-8. — Fr. 20.

Parent H., L'*Étude du Piano*. Manuel de l'élève. Conseils pratiques. 5ᵐᵉ édition, in-16. — Paris, Hachette. — Fr. 2,50.

Wagner R., *Les Œuvres en Prose*. Trad. par J. G. Prod'homme. Vol. 1ʳ, in-18. — Paris, Delagrave. — Fr. 3,50.

TEDESCHI

Batka R., *Aus der Opernwelt*. Prager Kritiken u. Skizzen. — München, G. D. W. Callwey. — 8.

Beethoven L., *Sämmtliche Briefe u. Aufzeichnungen. Hrsg. v. Fr. Prelinger*. — Wien, C. W. Stern.

Bridge F., *Das « Shakespeare » Musik u. Geburtstagsbuch*. — Leipzig, Bosworth.

Conus G., *Sammlung v. Aufgaben, Ubungen u. Fragen zur prakt.* Erlernung der Elementar-Musiklehre. Aus dem Russ. — Moskau, P. Jurgenson.

Deutsch O. E., *Beethovens Beziehungen zu Graz*. Neue Beiträge zur Biographie des Meisters u. zur Konzertgeschichte der Stadt. — Graz, Leykam.

Grossmann M., *Kritische Ubersicht üb. Neuerungen u. Streitfragen im Geigenbau*. — Berlin, E. Euting.

Jahn O., *W. A. Mozart*. 4 Aufl. bearb. und ergänzt v. H. Deiters. — Leipzig, Breitkopf.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1906. — Leipzig, C. F. Peters.

Kirsten R., *Streitzüge durch die musikalische Deklamation in R. Wagners « Parsifal »*. — Annaberg, Graser.

Landolt J., *Methode des Notenlesens Schülerausg.* — Freiburg, M. Liebers.

Louis R. u. Thuille L., *Harmonielehre.* — Stuttgart, C. Grüningen.

Mayrhofer R., *Psychologie des Klanges u. die daraus hervorgehende theoretisch-praktische Harmonielehre.* — Leipzig, F. Schuberth.

Neumann A., *Erinnerungen an R. Wagner.* — Leipzig, L. Staackmann.

Riemann H., *Handbuch der Musikgeschichte.* II Bd. 1 Tl. Das Zeitalter der Renaissance bis 1600. — Leipzig, Breitkopf.

Schiffels J., *Sängerfreund. Eine Sammlg. v. Volks u. Volkstüml. Liedern.* — Hamm., Breer u. Thiemann.

Thalemann F. M., *Schule des kirchlichen Orgelspiels auf elementarer Grundlage.* — Meissen, H. W. Schlimpert.

Winter-Bertelli M., *Der Mechanismus der Stimme u. die Grundlehren f. korrekten Gesang.* — Prag, J. Hoffmann.

Ziegler L., *R. Strauss in seinen dramatischen Dichtungen.* — München, Th. Ackermann.

INGLESI

Bates J., *Voice Culture for Children.* A Practical Primer. — London, Novello.

Bedwell G., *The Evolution of the Organ.* — London, Rider.

Boughton R., *Bach.* — London, Lane.

Filman L., *Strauss « Salome ». A Guide to the Opera.* — London, Lane.

Glyn M., *The Rhythmic Conception of Music.* — London, Longmans.

Hervey A., *Alfred Bruneau.* — London, Lane.

Lane G., *An Elementary Sight-Singing course.* — London, Novello.

Niecks F., *Programme music in the Last Four Centuries.* A Contribution to the History of musical Expression. — London, Novello.

Wolton T. S., *A Dictionary of foreign musical terms and andbook of orchestral instruments.* — Leipzig, Breitkopf.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Balakirew Mili. — *Sonate* (*B Moll*) pour le piano.
— *Novelette* pour le Piano. — Jul. Heinr. Zimmermann. Leipzig.

L'attenzione si ferma subito sulla Sonata, la quale consta di quattro parti: Andantino, Mazurka, Intermezzo e Finale. Così l'artista, senza asservirsi ad una forma di convenzione, si esprime liberamente: più che dal valore dei singoli pensieri, l'opera d'arte riceve il suo fascino da un non so che di poetico che l'anima; venga l'inspirazione dai canti del popolo e che l'artista vi s'abbandoni ingenuamente nel pensiero che non gli occorrano altre ricchezze: o l'arte dei musicisti russi acquisterà forza nel carattere nazionale.

Castro Ricardo. — Op. 28. *Deux Impromptus* pour Piano. — Friedrich Hofmeister. Leipzig.

È migliore il secondo in forma di polka.

Checcacci G. F. — *Illustrazioni musicali,* testo di G. Agenore Magno. — F.lli Serra. Genova.

Chimeri Paolo. — *Dalla Montagna.* Sei pezzi per Pianoforte. — Carisch e Jänichen. Milano e Lipsia.

La musica risponde meno al carattere del pianoforte che a quello della orchestra; nello stile il Chimeri si accosta agli operisti italiani più in voga.

Claussnitzer Paul. — *Hundert Choralvorspiele* für Orgel. — F. E. C. Leuckart. Leipzig.

Comprende 39 preludî facili e brevi, 61 di maggiore difficoltà e sviluppo, e 9 figurazioni sul corale « Cristus, der ist mein Leben ». Bel fascicolo: il Claussnitzer ha uno stile semplice e severo e piace pel sentimento della melodia.

Menter Sofie. — Op. 5. *Romance* pour Piano. — Rob. Forberg. Lepzig.
Pagina semplice e piacevole nella melodia.

Sauret Emile. — Op. 65. *Souvenir de Hongrie. Andante et Caprice hongrois* pour le Violon avec Piano. — Rob. Forberg. Leipzig.

Quello che si domanda al genere rapsodico — e le danze ungheresi furono tanto sfruttate — si trova nella composizione del Sauret specialmente nel *Capriccio*; e il concertista vi può dimostrare l'arte degli effetti più brillanti.

Schytte Ludwig. — Op. 145. *Zwölf Geschichten und Märchen für die Iugend am Klavier erzählt.* — Leipzig. Friedrich Hofmeister.

In questo genere d'arte importa educare il gusto dei giovanetti, svilupparne il sentimento dell'armonia e del ritmo; la musica dello Schytte li prepara piuttosto all'arte leggera da salotto.

Thuille Ludwig. — Op. 37. *Zwei Klavierstücke.* — Fr. Kistner. Leipzig.

I due pezzi avvicinati fan vedere gli estremi del temperamento del compianto musicista: bella per sentimento melodico la *Trenodia*, e riuscita la *Burla*, vivacissima per effetto ed umorismo.

Tomicich Hugo. — Op. 4. *Sechs instruktive Klavierstucke* für di Jugend. — Friedrich Hofmeister. Leipzig.

Autori antichi.

Bach Joh. Seb. — *Frammenti* d'una *Suite*; edizione rivednta da Pietro Azzoni. — Breitkopf & Härtel. Leipzig.

È la *Suite* in *fa minore*: ma, francamente, la diteggiatura è impacciata nè risponde ai principî della tecnica moderna.

Aus den Klavier- Abenden von Eugend 'Albert:

Schumann Rob. — Études symphoniques. — Op. 11. *Grande Sonate.*

Mozart W. A. — *Rondò.*

Haendel G. F. — *Chaconne.*

Rameau J. Ph. — *Gavotte mit Variationen.* — Rob. Forberg. Leipzig.

Il D'Albert prosegue la sua bella pubblicazione: le opere di Schumann attraggono di più l'attenzione dello studioso: notiamo che nella *Gavotta* di Rameau sono soppressi gli ornamenti non più accetti al gusto moderno. All'ultimo momento abbiamo ricevuto il *Clavicembalo ben temperato* e le *Invensioni* di Bach in una edizione curata dal D'Albert (presso Cotta), la quale è di speciale importanza per certe idee sull'interpretazione della musica Bachiana; ne parleremo a miglior agio.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

MEMORIE

Essai sur les origines de la musique descriptive.

La prépondérance accordée par un grand nombre de compositeurs, et principalement, depuis 1850, par les héritiers de Berlioz et de Liszt, à l'élément littéraire sur l'élément musical, dans les œuvres mêmes qui ne font point appel au concours direct des paroles, a suscité de multiples discussions sur le pouvoir expressif et descriptif de l'art des sons, sur la « peinture musicale », et sur les limites de la poésie et de la musique. Il n'est pas toujours arrivé que les dissertations les plus volumineuses ou les plus affirmatives dans un sens ou dans l'autre fussent appuyées sur les recherches historiques qui sembleraient devoir être regardées en pareille matière comme l'unique point de départ possible et raisonnable. En général, on a vu sur ce sujet la plupart des esthéticiens se guider sur des doctrines philosophiques établies *a priori*, et dont ils se contentaient de montrer la négation ou la confirmation dans quelques œuvres classiques (1), sans beaucoup s'inquiéter de savoir si ces

(1) C'est ainsi qu'ont procédé les écrivains de l'école philosophique, depuis Victor Cousin, dans son célèbre livre *Du vrai, du beau, du bien*, jusqu'à M. Edmond Goblot, dans son article: *La Musique descriptive*, de la " Revue philosophique ", 26e année, 1901, p. 58 et suiv.

œuvres se rattachaient à d'autres par une filiation suivie, et si le faisceau d'idées et de procédés artistiques par où elles se ressemblaient ne formait point une sorte de langage traditionnel, lentement constitué par plusieurs générations de musiciens.

Les écrivains mêmes qui, en présence des progrès et de la vogue du « poème symphonique », ont, depuis quelques années, abordé le problème de la musique descriptive par son côté historique, n'ont guère encore essayé de remonter aux origines. M. Wilhelm Tappert, dans le chapitre de ses « études musicales » intitulé « Zooplastique en musique » (1), où il a rassemblé les notations du chant, du cri ou de l'allure des animaux chez un grand nombre de compositeurs, n'a presque pas cité d'exemples du XVI[e] siècle. M. Jules Carlez et M. Adolphe Jullien ont commencé à Lully leurs articles sur « les musiciens paysagistes » et sur « la musique pittoresque » (2). On ne peut mentionner que pour mémoire le petit livre de Johannès Weber (3). M. R. Hohenemser, en examinant théoriquement la possibilité de la description dans la musique à programme, s'est abstenu d'en retracer l'historique (4). M. Wœlfflin, qui a divisé son travail par matières, en s'occupant successivement des tradutions musicales de l'orage, du chant des oiseaux et du bruit des cloches, n'est pas remonté au-delà de l'époque classique (5). De même, M. M. Griveau, au sujet de l'interprétation de l'orage (6). M. Max Vancsa a pris dans la musique instrumentale du XVII[e] siècle le point de départ de ses articles sur l'histoire de la musique à programme (7), en se

(1) W. Tappert, *Musikalische Studien*. Berlin, 1868, in-8°.

(2) J. Carlez, *Les Musiciens paysagistes*, dans les " Mémoires de l'Académie de Caen ", année 1870, p. 216 et suiv. — Ad. Jullien, *Airs variés*. Paris, 1877, in-12°, p. 137 et suiv.

(3) J. Weber, *Les Illusions musicales*. Paris, 1883, in-12°; 2[e] édit., 1900, in-12°.

(4) R. Hohenemser, *Uber die Programmmusik*, dans les " Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft ", tome I, 1899-1900, p. 307 et suiv.

(5) E. von Woelfflin, *Zur Geschichte der Tonmalerei*, dans les " Sitzungsberichte der philos. philol. histor. Klasse der Kgl. Akademie der Wissenschaften zu München ", années 1897 et 1898.

(6) Maurice Griveau, *L'interprétation artistique de l'orage*, dans la " Rivista musicale italiana ", vol. III, année 1896, p. 684 et suiv.

(7) D[r] Max Vancsa, *Geschichte der Programmmusik*, dans la revue " Die Musik ", 2[e] année, 1902-1903, t. IV, p. 323 et suiv., 403 et suiv.

bornant à une courte énumération de quelques œuvres précédentes (1). M. Wilhelm Klatte, en reprenant le même sujet, n'a guère traité moins brièvement l'époque de la Renaissance (2). M. Karl Nef, bien informé des œuvres du XVI^{e} siècle, s'est limité au domaine spécial des descriptions musicales de batailles (3), dont s'est occupée récemment M^{me} Elsa Bienenfeld (4).

M^{r} Frederick Niecks, dans le gros livre qu'il vient de consacrer à la musique à programme, n'à cru devoir accorder que six pages aux œuvres anciennes (5).

Les mêmes questions ont été souvent touchées relativement à des maîtres ou à des ouvrages déterminés: mais l'histoire des origines de la musique descriptive reste encore à écrire.

Le travail que nous présentons au lecteur n'a pas, certes, la prétention de combler une telle lacune, et de dire d'un seul coup le dernier mot sur un ordre de faits que la philosophie n'est pas près d'expliquer, non plus que l'érudition n'est assurée d'en pouvoir jamais éclairer toutes les obscurités historiques. Pour au moins éviter quelques-unes de celles qui résultent d'un malentendu, il n'est meilleur moyen que de s'entendre au préalable sur une « bonne définition ». Nous prions donc le lecteur de n'attendre de nous rien qui concerne la musique *expressive*, la peinture musicale, ou *Tonmalerei* des esthéticiens allemands, mise au service de l'expression des émotions. Nous nous occuperons exclusivement de la musique *imitative*

---

(1) Le D^{r} Vancsa a eu la main malheureuse en rangeant les *Motetti del frutto* et les *Motetti del fiore* parmi les œuvres de musique descriptive, et en les attribuant à Nicolas Gombert, tandis que ces célèbres recueils, très rares, il est vrai, mais souvent décrits, sont des collections de morceaux religieux de différents compositeurs.

(2) W. KLATTE, *Zur Geschichte der Programmmusik*. Berlin. s. d. (1905), in-12° (VII. Bd. de la collection " Die Musik ", hrsg. von Richard Strauss).

(3) KARL NEF, *Schlachtendarstellungen in den Musik*, dans " Die Grenzboten ", année 1904, t. III, p. 280 et suiv.

(4) ELSA BIENENFELD, *Über ein bestimmtes Problem der Programmmusik*, dans le " Bulletin mensuel de la Société internationale de musique ", 8^{e} anneé, 1906-1907, p. 163 et suiv. — On voudra bien nous permettre de dire que nous avons autrefois fait paraître un petit essai sur *Les Batailles en musique*, dans " le Guide Musical " des 23 février, 1 et 8 mars 1888.

(5) F. NIECKS, *Programme music in the last four centuries*. London, s. d. (1907), in-8°.

ou *descriptive*, dans laquelle le compositeur s'inspire des bruits extérieurs, ou s'efforce de suggérer à l'auditeur, par des sons, des images visuelles, et de représenter des objets ou des actes réels, plutôt que de traduire l'impression produite par ces objets ou ces actes sur l'imagination. Cette conception picturale de la musique descriptive, cette recherche immédiate de l'imitation de la nature, a été le premier stade du long développement historique de la musique à programme. Nous en arrêterons provisoirement l'étude à la fin du XVI^e^ siècle.

I.

Si nous demandons aux écrivains du XVIII^e^ siècle de nous renseigner sur les origines de la musique descriptive, ils ne se montreront nullement embarrassés pour nous répondre qu'elle fut inventée dans le Paradis terrestre. Dom Caffiaux, traitant de l'histoire de la musique « depuis la naissance du monde jusqu'à la prise de Troie », examine « si Adam était musicien » (1). A la vérité, dit-il, « il seroit difficile de fixer la première époque de la musique, si l'on ne parloit qu'aux philosophes, aux algébristes, aux géomètres, aux mathématiciens, à ces hommes de calcul et de combinaisons qu'on ne persuade que la règle et le compas à la main. Mais si des conjectures vives et frappantes peuvent quelque chose sur des esprits raisonnables, je ne vois pas qu'on puisse se dispenser de croire que l'époque de la création du premier homme n'ait été celle de la musique ». C'est, ajoute Dom Caffiaux, « le sentiment du P. Parran, jésuite, du baron des Coutures, et de plusieurs autres écrivains » (2).

Il reste à savoir par quelle voie notre premier père fut conduit à une si belle invention. Adam, selon le savant religieux, « entend autour de lui les oiseaux former des concerts que la nature seule leur a appris. Seroit-il insensible à cette mélodie? ou plutôt ne chercheroit-il pas dans son propre organe à rendre des sons qu'il

(1) Dom Caffiaux (1712-1777), religieux bénédictin, connu surtout par son *Trésor généalogique*, n'a ni publié ni terminé son *Histoire de la musique*, dont le ms., sensiblement différent de la description qu'en a donnée Fétis, existe à la Bibliothèque Nationale de Paris, mss. fr. 22536 et 22537.

(2) Les ouvrages auxquels fait allusion Dom Caffiaux sont le *Traité de la musique théorique et pratique* du P. Parran, imprimé à Paris en 1646, et *La Morale universelle*, de Jacques Parrain, baron des Coutures. Paris, 1687.

entend si souvent répéter? Peut-être même que les divers sons que la nature faisoit retentir de toutes parts pouvoient lui faire naître l'idée de réduire en art et de transmettre à la postérité une science dont il avoit apporté les premiers principes en voyant le jour ».

Il y avait dans ces « conjectures » de Dom Caffiaux un essai curieux de conciliation entre les traditions païennes de Lucrèce et la doctrine de Saint Thomas d'Aquin (1): le P. Martini devait s'en tenir à celle-ci, sans d'ailleurs y donner beaucoup plus qu'une adhésion tacite (2). Quant à Gresset, en sa qualité de poète, et bien qu'il écrivît en simple prose son *Discours sur l'harmonie* (3), il préférait attribuer à la femme l'honneur d'une si belle découverte: « Consultons les archives du monde, s'écrie-t-il avec emphase. Dès qu'Eve eut entendu les gracieux accents des oiseaux, devenue leur rivale, elle essaya son gosier; bientôt elle y trouva une flexibilité qu'elle ignorait, et des graces plus touchantes que celles des oiseaux mêmes ».

Nous ne nous attarderons pas à des citations qui n'ont de l'histoire que le nom. C'est à une époque à peine éloignée de nous de quelques siècles, et dans les contrées de l'occident latin, que nous nous bornerons a chercher les plus anciens essais de véritable musique descriptive.

Le premier musicien qui s'écria: « Et moi aussi, je suis peintre! » se perd dans la foule anonyme des musiciens du moyen âge. Peut-être était-ce l'un de ces moines, retirés dans la paix des cloîtres, qui entre les longs offices de jour et de nuit, s'occupaient à enluminer des manuscrits et à composer des séquences.

On pourrait aisément découvrir dans le répertoire du chant gré-

---

(1) Au livre V du poème de LUCRÈCE, *De natura rerum*, se lit un passage sur l'origine de la musique: " Le chant flexible des oiseaux fut imité par la voix longtemps avant qu'une suave mélodie s'unît aux vers faciles pour charmer l'oreille des humains ", etc. — La doctrine de Saint Thomas, énoncée dans sa *Somme*, part. I, quest. 94, art. 3, consistait à affirmer qu'Adam avait sur toutez choses " la science infuse ". Le P. Mersenne et le cardinal Bona étaient partis de ce principe pour lui attribuer la connaissance de la musique.

(2) G.-B. MARTINI, *Storia della musica*. Bologna, 1757, vol. I, p. 14.

(3) Ce petit ouvrage de Gresset, publié à Paris en 1737, a été reproduit dans les éditions de ses œuvres.

gorien de nombreux exemples de commentaire ou de description par le chant d'un mot ou d'une phrase du texte; ce ne seraient pas seulement les formules vocalisées qu'appellent naturellement les idées de jubilation ou d'exaltation, les mentions d'une clameur qui s'élève dans la nuit, ou d'une voix qui résonne aux oreilles (1), mais bien encore des images figurées, come celle des divers langages parlés par les Apôtres, dans l'« Alleluia » de la Pentecôte, *Loquebantur variis linguis*, où le mot *variis* est marqué par la répétition d'un même dessin sur des degrés différents de l'échelle; ou la valeur donnée au mot *adducentur* dans le courant, et surtout à la fin du Trait de la messe du commun des Vierges (2). Si ces fragments mélodiques ressortent évidemment de ce que l'on appelle la « peinture musicale », on n'y voit cependant que le côté abstrait de cette peinture, la spécification d'une idée et non pas la représentation d'un phénomène ou la narration d'un fait. Ceci est au contraire ce que l'on croit deviner dans l'une des séquences attribuées à Notker, le célèbre religieux de Saint Gall, au IXe siècle, qui commence par les mots: *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*, et qui passe pour lui avoir été inspirée par le bruit monotone et régulier d'une roue de moulin (3). La formule ondulatoire:

qui se reproduit périodiquement, en serait un souvenir.

Les intentions expressives révélées souvent dans les mélodies grégoriennes ne doivent pas se confondre dans nos recherches avec les intentions imitatives. Celles-ci furent, dans le chant profane, suggérées aux musiciens par les poètes ou par l'ambiance d'une époque

(1) Alleluia: *Quinque prudentes virgines*, de la fête de Ste Agnès, sur les mots: " Media autem nocte clamor factus est ". — Trait: *Domine, Deus virtutem*, de la fête du S. Nom de Jésus, sur les mots: " Sonet vox tua in auribus meis ", aux pp. 409 et 421 du *Liber gradualis* de Dom Pothier, édit. Tournai.

(2) *Liber gradualis*, p. 289 et p. 66 et 67 de l'appendice.

(3) Schubiger, *Die Sängerschule St. Gallens*. Einsiedeln, 1858, in-4°, p. 54, ex. noté n° 23. — *Variae preces ex liturgia tum hodierna tum antiqua*, 4e édit. Solesmes, 1896, in-8°, p. 156.

où s'éveillait de toutes parts ce que l'on est convenu d'appeler « le sentiment de la nature »: une disposition à ressentir le charme, à comprendre la beauté, à pénétrer le sens du monde extérieur, et à vouloir en décrire, en reproduire, en interpréter l'aspect matériel et la signification morale ou mystique. Bien avant que, à l'époque de la Renaissance, le « Pétrarquisme » soit venu stimuler sur ce point la poésie française, l'art médiéval s'appliquait déjà sincèrement à l'étude des phénomènes de la nature, et si la littérature didactique et la peinture de paysage ne formaient pas encore de « genres tranchés », elles existaient en puissance (1). Par les monuments plastiques et scripturaux de cette époque féconde, il serait aisé de montrer les hommes du moyen age attentifs aux spectacles naturels et à la vie des plantes et des animaux, entremêlant, dans les « Bestiaires » aussi bien que dans les bas-reliefs, l'observation directe avec les traditions bibliques et les légendes fabuleuses. Comme les poètes et les conteurs, les peintres, les enlumineurs, les brodeurs situaient les personnages de leurs fictions romanesques, de leurs fresques, de leurs miniatures, de leurs tapisseries, au milieu de prés fleuris, de jardins embaumés, de forêts bruissantes, qui formaient aux aventures joyeuses ou sentimentales, aux amoureux dialogues des bergères et des pastoureux, des « gentils chevaliers » et des dames débonnaires », un encadrement à la fois conventionnel et réaliste, tout rempli de fleurs et d'oiseaux. Il n'était point d'édifice que l'on ne décorât de motifs empruntés à une flore et une faune naïves et capricieuses, point de heaume ni de cuirasse qui ne fussent ornés de figures d'hommes ou d'animaux, de scènes de chasse ou de guerre; toute la science du blason reposait sur l'emploi de figures stylisées de plantes ou du bêtes réelles ou fantastiques. Autour des

---

(1) En étudiant " le sentiment de la nature dans la littérature de la renaissance française ", M. J. Voigt a émis l'opinion que la peinture ne pouvait pas avoir influencé les poètes en ce sens, parce que à cette époque la France ne possédait pas encore " une école de paysage " (J. Voigt, *Das Naturgefühl in der Litteratur der französischen Renaissance*. Berlin. 1898, in-8°, p. 120, 121). On ne trouve pas, en effet, " une école de Paysage ", cultivant le paysage en soi, chez les peintres primitifs: mais chez tous, et notamment chez les miniaturistes, se dénote au moins l'*observation* de la nature, naïvement contemplée, scrupuleusement imitée.

musiciens, tout contribuait à créer une atmosphère qui devait les inciter à concrétiser l'expression de leur art en des essais d'imitation réaliste: et il était inévitable qu'ils fussent amenés par une transposition littérale des procédés des arts plastiques, à s'arrêter tout d'abord, en face des spectacles de la nature animée, à ceux qui ressortaient du domaine du son, et semblaient leur parler d'avance leur propre langage.

C'étaient, au premier rang, les concerts des oiseaux, que les poètes à l'envi célébraient. Les chansons abondaient, où le « rossignolet du bois joli » apparaissait comme un messager d'amour, et plus d'une d'entre elles est passée, au XVI[e] siècle, du répertoire du chant populaire dans celui de la composition polyphonique. Mais en dehors de toute traduction musicale, la littérature médiévale consacrait à la louange des oiseaux chanteurs assez de pages pour former toute une anthologie. Tel poète se borne à des exclamations admiratives:

Deus! con si ait biaus bois!
Li roisignors i chante,
La mavis, la callandre,
Li orious, tuit li oisel ki sont (1).

Tel autre se dit sollicité à chanter lui même par le voix du printemps:

Quant froidure trait a fin
Encontre la seson,
Que chantent en leur latin
Par bois cil oiseillon,
Et verdissent cil gardin,
Lors si [est bien] raison
Que je chant de cuer trés fin (2).

Baudoin de Condé aimait entendre

Chanter le malvis et l'aloe
Qui en son dous chant le temps loe (3).

---

(1) G. Raynaud, *Recueil de motets français des XII[e] et XIII[e] siècles*. Paris, 1883, t. II, p. 7. — Les oiseaux ici nommés sont le rossignol, l'alouette huppée (mauvis), l'alouette sentinelle (calandre) et le loriot (orious).

(2) G. Raynaud, *ibid.*, t. II, p. 41.

(3) *Histoire littéraire de la France*, t. XXIII, p. 280.

L'auteur du poème des *Trois Marie* ne manquait pas de consacrer aux oiseaux chanteurs quelques vers (1), et l'auteur des *Echecs amoureux* regardait leur concerts comme profitables à l'homme:

. . . . . Maint oysel ensement
Chantent melodieusement
Et ont, ce semble, par nature,
L'art de musique et la mesure,
Tant chantent de belles chansons
En pluiseurs divers plaisants sons
Qui aux hommes souvent prouffittent (2).

Pour décrirer ces « plaisants sons », Christine de Pisan parle de notes, de leçons, de virelais:

Mais il n'est nul qui deist la chanterie
Des oisillons, qui de voix tres series
    Nottes nouvelles
Chantoient hault, et ces aloues belles
En l'air sery disoient les nouvelles
Du doulz printemps, chantant de voix ysveles
    Et a haulx sons;
Sur les arbres et parmi ces buissons
Ces oisillons disoient leurs chançons;
La peust en oïr maintes leçons
    De rossignolz
Qui disoient leurs virelais mignons (3).

Au XVe siècle, le roi René déclare que la voix des alouettes:

Est plus a droit et par fine maistrie
Bien reglée que nul ton d'organie
Par musique, tel qu'on saiche noter (4).

---

(1) Bonnard, *Les Traductions de la Bible en vers français.* Paris, 1884, p. 201. — Le poème des *Trois Marie* est daté de 1357.

(2) Le poème des *Echecs amoureux* fut versifié vers 1370. Ses parties relatives à la musique ont été publiées par H. Abert dans les " Romanische Forschungen " de K. Vollmöller, t. XV, 1903, p. 884 et suiv. — Dans le commentaire en prose du même poème, rédigé au XVe siècle (Bibl. Nat. de Paris, ms fr. 143), on trouve un long éloge du chant du rossignol (fol. 86).

(3) *Le Dict de Poissy* (1400) dans les *Œuvres poétiques* de Christine de Pisan, publ. par M. Roy pour la " Société des anciens textes français ". Paris, 1891, t. II, p. 163.

(4) *Œuvres complètes du roi René*, publ. par de Quatrebarbes, t. II, p. 107.

Il est suivi par Jean Lemaire de Belges, qui emploie résolument tout un vocabulaire musical pour décrire les concerts entonnés au petit jour par la troupe des oiseaux, dans le temple de Vénus:

> Et là seant, les oiseaux entonnerent
> Un doux cantique, entrebrisé d'accords
> Dont les parois du temple resonnerent.
> Philomena moduloit ses records
> Contre tenant, à Progne l'arondelle,
> Par un doux bruit accordant sons discords.
> Merles, mauvis, de plus belle en plus belle,
> Serins, tarins, faisant proportions,
> Y murmuroient, par tenson non rebelle.
> Chardonnerets, en diminutions,
> Linottes, gays, tretous à qui mieux mieux
> Feirent ouyr leurs iubilations.
> Leurs poincts d'orgues volerent aux hauts cieux,
> Leurs versets dits alternativement
> Delecterent les oreilles des dieux (1).

Puisque, au dire des poètes, les oiseaux étaient si bons musiciens, le chemin des compositeurs se trouvait tout tracé, pour suivre leurs leçons. Comment s'y engagèrent-ils, tout d'abord? Le troubadour Guiraut de Calenson, dans la sirvente célèbre où il donne des conseils à un jongleur, n'omet point de lui enjoindre: « Sache imiter le chant des oiseaux », de même qu'il lui recommande d'apprendre à « bien trouver et bien rimer un jeu parti », à jouer de plusieurs instruments, à faire des tours d'adresse avec des pommes et des couteaux (2). Sans doute veut-il parler d'une imitation mécanique ou littérale: le talent d'un siffleur habile devait suffire, comme les exercices d'un bateleur ou d'un ventriloque, à récréer un public peu exigeant (3). Passer de l'imitation pure et simple à l'interprétation

---

(1) *Œuvres de Jean Lemaire de Belges*, publ. par J. Stecher. Louvain, 1885, t. III, p. 109.

(2) Raynouard, *Choix de poésies des troubadours*, t. II, p. 215 et t. V, p. 168. — *Hist. littér. de la France*, t. XVII, p. 577.

(3) Les siffleurs n'ont pas été admirés seulement pendant le moyen âge: l'un des divertissements préparés à Orléans pour la réception de Charles-Quint, le 20 novembre 1539, fut celui d'un sifleur caché dans un arbre du

artistique demandait une éducation esthétique et la possession de moyens d'exécution que devaient lentement acquérir les musiciens de l'époque médiévale. On ne voit pas qu'ils aient fait de très bonne heures des efforts en ce sens. Le petit poème latin sur le chant du rossignol, dont La Fage a publié le texte, surmonté de sa notation en lettres, d'après un ms. du XII[e] siècle (1) ne peut être mentionné qu'au point de vue littéraire: le poète-musicien n'a pas tenté de rapprocher sa mélodie des insaisissables autant qu'inépuisables vocalises de « la Philomèle ». Dans les lais, chansons, rondeaux en langue vulgaire, à voix seule, notés du XIII[e] au XV[e] siècle, les strophes qui renferment des allusions poétiques directes au chant des oiseaux se disent sur la mélodie qui sert aux autres couplets (2). Tout au plus, au XV[e] siècle, une version ornée de la chanson en l'honneur du rossignol: « On doit bien aimer l'oisellet », semblerait-elle comporter, dans ses petites broderies, un certain désir de rappeler de très loin les brillantes vocalises de l'oiseau (3):

---

cloître Saint-Aignan, dont on avait enveloppé les branches d'étoffes vertes, pour simuler le feuillage absent; il surprit l'empereur par son adresse à imiter le chant du rossignol (Romagnesi, *Histoire d'Orléans*, cité par Challamel, *Mémoires du peuple français*, t. V, p. 203). — En 1773, un individu qui se faisait appeler " il Signor Rossignol " étonnait ses auditeurs par un " chant factice " qui produisait " la sensation d'une réalité frappante " (Cfr. le témoignage du comte Lamberg, cité dans le " Magasin pittoresque ", année 1856, p. 395).

(1) J.-A. de La Fage, *Essais de diphthérographie musicale*, p. 273.

(2) Il en est ainsi, par exemple, pour le " lai de la pastourelle " (Voyez *Lais et descortz français du XIII[e] siècle*, publiés par Jeanroy, Brandin et Aubry. Paris, 1901, in-fol., p. 139, n° XXIV) et pour les chansons: " Quand m'en venoye du bois " et " Il est venu le petit oysillon " (V. *Chansons du XV[e] siècle*, publiées par G. Paris et Gevaert, exemples notés, n[os] 6 et 67).

(3) *Chansons du XV[e] siècle*, n[os] 109 et 109 *bis*. Pour le texte, v. p. xvi et p. 106-107. La chanson de l'oiselet était populaire au XV[e] siècle. M. Gaston Paris rappelle qu'elle a été citée par Rabelais. Son texte figure au ms. de Bayeux et se retrouve en 1578 dans le *Premier livre de chansons à trois parties*, publié par Ballard.

L'introduction dans l'art musical d'effets tirés du chant des oiseaux n'est donc pas due à la chanson populaire. Il faut en chercher les premières tentatives chez les contrapuntistes, et les voir puiser directement aux sources de la nature.

De toutes les agrestes mélodies qu'ils pouvaient essayer d'emprunter au petit monde des oiseaux, le plus aisé à noter, le plus nettement musical, était le chant monotone du coucou, que dans les climats tempérés l'on entend, plusieurs mois durant, jeter sans trève sa tierce harmonieuse et sonore, à travers les mille bruits de la forêt. Il n'est pas surprenant que ce chant ait joué un rôle prépondérant dans les plus anciennes pièces de musique descriptive (1).

Nous le voyons en effet apparaître aux XIII^{e} siècle dans le célèbre canon anglais « Sumer is icumen », que tous les historiens de la musique ont cité ou reproduit (2) en l'étudiant sous son aspect

---

(1) Quelques auteurs, et notamment M. Carl Stumpf (*Musikpsychologie in England,* dans la " Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft ", t. I, 1885, p. 313), assurent que le chant du coucou varie de l'intervalle de seconde à celui de triton: pour notre part, dans l'Est de la France, nous n'avons jamais entendu l'oiseau toucher d'autres intervalles que la tierce majeure ou mineure. On ne contestera point que ce soit, dans le plus grand nombre des cas, la caractéristique de son chant, et nous verrons que la plupart des compositeurs s'y sont conformés. — Sur le rôle joué par le coucou et par son chant dans les traditions et la poésie populaires des nations germaniques et scandinaves, cfr. l'étude considérable de Mannhardt, *Der Kuckuk,* dans la " Zeitschrift für deutsche Mythologie ", t. III. Gottingen, 1855, pp. 209-298; et, sur les mœurs de l'oiseau, les observations de Florent Prevost, résumées dans le *Dictionnaire d'histoire naturelle* de Guérin, t. II, Paris, 1835, p. 338 et suiv. — A l'heure où nous écrivons, un naturaliste allemand, M. Fr. Thomas, a ouvert sur le chant du coucou une enquête pour laquelle il sollicite les communications des observateurs. Cfr. le " Bulletin mensuel de la Société internationale de musique ", t. VIII, 1906-1907, p. 338.

(2) Nous ne rappellerons que les deux publications les plus récentes: *The Oxford History of music,* vol. I, *The Polyphonic period,* part I, by H. E. Wooldridge. Oxford, 1901, pp. 326-338, avec fac-similés: et Hugo J. Conrat, *Il più antico dei canoni conosciuti,* dans la " Rivista musicale italiana ", vol. XI, 1904, pp. 500-514.

le plus intéressant, qui est celui de la technique de la composition à plusieurs voix. Au point de vue de son contenu poétique, ce morceau pourrait passer pour le premier de tous les paysages musicaux, puisque son texte est absolument descriptif (1) et que les mots « le coucou chante », y provoquent le musicien à des effets imitatifs. Or celui-ci, fort occupé de combinaisons canoniques et harmoniques très nouvelles à cette date, hésite dans sa notation du motif de l'oiseau. Au lieu de s'en tenir aux sauts descendants de tierce ou de seconde, qui paraissent principalement dans la partie finale de la plus ancienne version du morceau :

il se trouve, par la texture de son dificile travail, conduit à employer aussi des intervalles ascendants, lesquels, placés également sur les syllabes caractéristiques du chant de l'oiseau, ne les traduisent plus qu'au rebours de la nature :

Cent ou cent cinquante ans plus tard, sur les limites du XIVe et du XVe siècle, alors que se forment simultanément dans chaque contrée de l'Europe occidentale des écoles ou des groupes de compositeurs, on voit éclore presque en même temps et presque de toutes parts des œuvres de musique descriptive. Elles ne s'inspirent pas toutes uniquement des tableaux de la nature; quelques contrapuntistes s'essaient à recueillir les bruits d'une chasse, d'un marché, d'une bataille. Nous dresserons premièrement une liste de quelques

---

(1) " L'été est revenu, le coucou chante, les fleurs s'ouvrent, les bois reverdissent, dans la prairie bondissent les agneaux, etc. ".

pièces antérieures à l'année 1420 environ, qui font allusion au chant ou au vol des oiseaux, et au cri de divers animaux (1).

Textes italiens.

1. *Agnel son bianco e vo belando,* à 2 voix, texte de Francesco Sacchetti, musique de Giovanni de Florence. — Florence, Bibl. Laurent., ms. Pal. 87, fol. 1; Paris, Bibl. Nat., ms. ital. 568, fol. 18 v° et ms. fr. nouv. acq. 6771, fol. 12 v°. — Texte publié par Cappelli (2), facsimile de la notation publié par Gandolfi (3).

2. *Alba colomba,* à 3 voix, musique de Bartolinus de Padua. — Florence, Pal. 87, fol. 105 v°; Paris, fr. n. a. 6771, fol. 19 v°; British Museum, add. mss. 29987, fol. 11 v°. — Texte publié par Carducci (4).

3. *Como da lupo pecorella presa,* à 2 voix, texte de Nicola Soldanieri, musique de Donatus de Florentia. — Florence, Pal. 87, fol. 78. — Texte publié par Carducci (5).

4. *Girando un bel falcon*, à 2 voix, anonyme. — Paris, ital. 568, f. 138 v°.

5. *I fu gia usignuolo*, à 2 voix, texte de Nicola Soldanieri, musique de Donatus de Florentia. — Flor. Pal. 87, f. 73 v°; Paris, ital. 568, f. 17 v°. — Texte publié par Carducci (6).

6. *Lucida pecorella*, à 2 voix, musique de Donatus de Florentia. — Florence, Pal. 87, fol. 73 v°; Bibl. Naz. ms. Panciat. 26, fol. 84; Paris, ital. 568, f. 14 v°. — Texte publié par Carducci (7).

---

(1) Les mss. cités ci-après ont été décrits par M. Johannes Wolf, qui en a donné les tables et de nombreux extraits en fac-simile et en notation moderne dans sa *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460.* Leipzig, 1904, 3 vol. in-8°. – D'importantes corrections et additions aux descriptions et aux textes de M. Joh. Wolf ont été apportées par M. Fr. Ludwig, dans son compte-rendu de cet ouvrage, inséré dans les " Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft ", tome VI, 1904-1905, p. 597 et suiv.

(2) Cappelli, *Poesie musicali del secolo XIV, XV et XVI.* Bologne, 1868, in-12°, p. 32.

(3) R. Gandolfi, *Illustrationi di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*, 1892, tav. VII.

(4) G. Carducci, *Opere*, vol. VIII (*Studi letterari*). Bologne, 1893, in-8°, p. 362.

(5) Carducci, *Opere*, vol. VIII, p. 374.

(6) Ibid., p. 365.

(7) Ibid., p. 391.

7. *Sotto verdi freschetti molto augelli*, à 2 voix, musique de Ghirardellus de Florentia. — Florence, Pal. 87, fol. 26 v°; Panciat. 26, fol. 89; Paris, ital. 568, f. 26 v°.

8. *Un bel girfalco*, à 2 voix, texte de Nicola Soldanieri, musique de Donatus de Florentia. — Florence, Pal. 87, f. 71 v°; Paris, ital. 568, f. 15 v°. — Texte publié par Trucchi (1); fac-simile de la notation publié par Gandolfi (2); fac-simile et traduction en notation moderne, publiés par Joh. Wolf (3).

9. *Un bel sparver*, à 2 voix, musique de Jacobus de Bononia. — Florence, Pal. 87, f. 9 v° et Panciat. 26, f. 74; Paris, fr. n. a. 6771, f. 4 v°. — Fac-simile et traduction en notation moderne, publiés par Joh. Wolf (4).

10. *Un cane, un'occa e una vecchia pazza*, à 2 voix, musique de Donatus de Florentia. — Florence, Pal. 87, fol. 74 v°. — Texte publié par Carducci (5).

11 et 12. *Uselletto selvaggio*, deux pièces a 3 voix, musique de Jacobus de Bononia. — Florence, Pal. 87, ff. 12 et 13, et Panciat. 26, f. 69 et 73; Paris, ital. 568, f. 43 v° et fr. n. a. 6771, ff. 7 et 8; Londres, Brit. Mus., add. mss. 29987, f. 15. — Texte publié par Trucchi; fac-simile et traduction en notation moderne publiés par Joh. Wolf (6).

Textes français.

13. *En ce gracieux temps joly*, à 3 v.; sous le nom de " Selesses Jacopinus " (appelé ailleurs Jacob Selenches), dans le ms. de Modène, Est. L, 568, fol.26 v°; anonyme dans le ms. de Paris, fr. n. a. 6771, fol. 57 v°, et dans le ms. de Padoue 1115.

14. *Hé, tres doux rossignol joly*, à 3 voix; sous le nom de Borlet dans le ms. de Chantilly, musée Condé 1047, fol. 54 v° (7); anonyme

(1) Trucchi, *Poesie italiane inedite*, vol. II, p. 195.

(2) Gandolfi, tav. XII.

(3) J. Wolf, t. III, p. 114.

(4) Ibid., p. 97.

(5) Carducci, vol. VIII, p. 382. — On trouvera dans le même vol. de nombreux extraits d'autres pièces des mss. de Florence, dont le texte littéraire se rapporte directement ou indirectement aux animaux.

(6) J. Wolf, t. III, p. 99 et 101.

(7) V. sur ce ms. le catalogue publié sous la direction de M. Léopold Delisle: *Chantilly, le Cabinet des livres, manuscrits*, t. II, p. 277 et suiv.; J. Wolf, *Geschichte*, t. I, p. 328 et suiv.; Ludwig, p. 599 et p. 611 et s.

dans le ms. de Paris, fr. n. a. 6771, fol. 53; le même se trouvait dans le ms. de Strasbourg (1).

15. *La corneille quil hat,* 3 voix, anonyme. — Paris, ms. fr. n. a. 6771, f. 81.

16. *Onques ne fu si dure departie,* 3 voix, anonyme. — Paris, ms. fr. n. a. 6771, f. 67 v°.

17. *Or sus, vous dormez trop,* 3 voix, anonyme. — Paris, ms. fr. n. a. 6771, f. 78 v°, et ital. 568, f. 123. — Londres, Brit. Mus., add. ms. 29987, f. 76 v°. — Dans le ms. de Paris ital. 568 et dans le ms. de Londres, cette chanson comporte une seconde partie: *Or tost, naquaires.*

18. *Or sus, or sus, de p. sus tous les aultres,* ms. de Pavie 51, f. 67 (2).

19. *Par maintes foys ay oy recorder,* 3 voix, musique de Jean Vaillant. — Ms. de Chantilly, f. 60. Le même morceau, réduit à 2 voix par la suppression du contraténor, avec le texte " Per moutes foys " au tenor, et un texte allemand " Der may mit lieber zal " figure parmi les œuvres du Minnesinger Oswald von Wolkenstein dans le ms. de Vienne, bibl. imp. 2777, et a été deux foix publié sous le nom de Wolkenstein (3). M. Ludwig l'a restitué à Jean Vaillant (4).

20. *Plasanche or tost,* à 3 voix, sous le nom de Pykyni dans le ms. de Chantilly, f. 55; anonyme dans le ms. de Paris, fr. n. a. 6771, f. 62 v°.

---

(1) Le ms. de Strasbourg, qui a péri dans les incendies du bombardement de 1870, a été sommairement décrit par Aug. Lippmann, *Essai sur un ms. du XV^e siècle* découvert dans la bibliothèque de la Ville de Strasbourg, dans le " Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace ", 2^e série, t. VII, 1869, p. 73 et suiv., et par M. P. Meyer, *Notice sur un ms. brûlé* ayant appartenu à la bibliothèque de Strasbourg, dans le " Bulletin de la Société des anciens textes français ", t. IX, 1883, p. 55 et suiv.

(2) Nous ne connaissons de cette chanson qu'un texte littéraire obscur, publié par A. Restori dans son étude sur *Un codice musicale pavese*, inséré dans la " Zeitschrift für romanische Philologie ", t. XVIII, 1894, p. 381 et suiv.

(3) *Œuvres de Oswald de Wolkenstein*, publiées par Oswald Koller et Jos. Schatz, dans les " Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich ", 9^e année, 1^re partie, 1902, in-fol., p. 179. — J. Wolf, *Geschichte der Mensural Notation*, t. III, p. 186.

(4) Ludwig, ouvr. cité, p. 613.

Il convient d'ajouter à ces quelques indications la mention du fragment que Fétis a publié d'après un débris de ms. faisant partie de sa collection (1). Ainsi que l'a fait remarquer M. Ludwig (2), ce fragment, « il est temps qu'il rousignols », etc., reproduit une phrase du texte de la pièce de Jean Vaillant, « Par maintes foys », avec une autre musique.

Une remarquable diversité apparaît dans la manière dont ce petit nombre de musiciens d'une même époque conçoivent et interprètent des sujets analogues soit quant au fond, soit quant aux détails. A ne considérer d'abord que les contrapuntistes italiens (3), on les voit tantôt introduire dans leur composition une imitation directe du cri des animaux : le bêlement des agneaux, sur la syllabe répétée, *be*, *be*, *be*, dans les pièces *Agnel son bianco*, — *Come da lupo*, — *Lucida pecorella*; l'aboiement du chien, *tè*, *tè*, dans *Un cane*, *un'occa*, et dans une chasse qui sera citée plus loin; le cri d'un oiseau de proie, *cro*, *cro*, dans *Girando un bel falco*; — tantôt souligner par un dessin musical qui fait image le passage de la poésie où il est parlé du vol de l'oiseau, comme dans *Un bel girfalco* et *Un sparver*:

En d'autres morceaux, c'est simplement par l'allure coulante et ornée de ses thèmes que le compositeur s'efforce de rivaliser en

(1) Fétis, *Histoire générale de la musique*, t. V, p. 300.

(2) Ludwig, ouvr. cité, p. 599.

(3) Voyez sur ces musiciens l'étude de M. J. Wolf, *Florenz in der Musikgeschichte des XIV. Jahrhunderts*, insérée dans les " Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft ", t. III, 1901-1902, p. 599 et suiv.

quelque sorte symboliquement avec la mélodie des oiseaux, et d'égaler le charme de leurs concerts tout en renonçant à les reproduire.. Dans le texte des deux pièces de Jacopo de Bologna, *Uselletto selvaggio*, vient s'ajouter une intention railleuse, née de l'opposition du chant des oiseaux à celui des mauvais musiciens, qui croient bien chanter parce qu'ils crient fort. Les « doux versets » des oiseaux sauvages ne servent que de point de départ; le compositeur les invoque pour caractériser de mélodieuses chansons, dites d'une belle façon; c'est donc par l'excellence de la phrase musicale qu'il voudra les interpréter fictivement, et comme l'une des habiletés les plus haut prisées chez les chanteurs est la souplesse de la voix, il emploiera de légères vocalises, de longues formules mélismatiques (1):

Les pièces: *Alba colomba, I fu gia usignolo, Sotto verdi freschetti*, et d'autres encore, traduisent mélodiquement dans un esprit allégorique analogue les allusions de leurs textes à la musique des oiseaux.

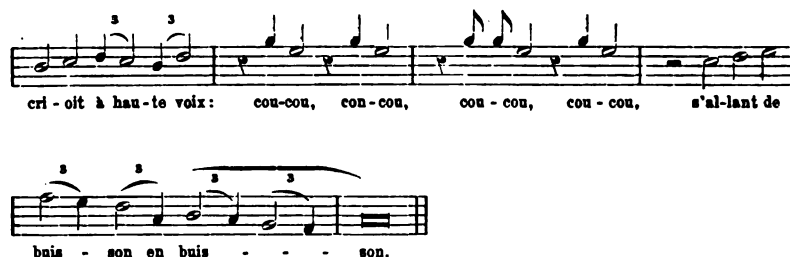
Chez les compositeurs français de la même époque se remarque une tendance plus explicitement réaliste. Au lieu de symboliser par des vocalises recherchées le langage des oiseaux, ils multiplient dans leurs textes les onomatopées imitatives, et dans leurs compositions de petits thèmes qui visent à reproduire les inflexions caractéristiques du chant de chaque espèce. Pour le rossignol, ils emploient les syllabes: *oçi*, *oçi* (2); pour le coucou, son nom: pour l'alouette, les mots:

(1) Voyez le morceau tout entier en partition moderne dans J. Wolf, *Geschichte*, t. III, p. 101 et suiv.

(2) " Pendant tout le moyen âge, dit M. P. Meyer, le chant du rossignol est répresenté par *ochi* et *oçi*. On ne s'est pas fait faute de jouer sur le double sens de ces deux syllabes „. V. " Bulletin de la Société des anciens textes français „, t. VIII, 1882, p. 71, et les exemples fournis par Lacurne de Sainte-Palaye et par F. Godefroy dans leurs deux *Dictionnaires de l'ancienne langue française*.

que dit Dieu, *que te dit Dieu*; en les faisant résonner au milieu de leur contrepoint vocal, ils s'en servent pour préciser les contours d'un petit tableau musical. C'en est un, que la chanson de Jacques Selenches, sur ces vers:

En ce gracieux temps joly
En un destour l'aray oy
    Si doulcement
Et plus tres joliement
    Qu'onques ne vis
Le rossignolet liement
    Chanter oçi, oçi, oçi.
Ains d'avril part il y avoit
Un oiselet qui tousiours crioit
    Ahaute vois
    Coucou, coucou,
S'alant de buisson en buisson.
Ne point taire ne se voloit
Mais tousiours plus fort cantoit
    Dedans le bois
Et ne disoit autre canson:
    Coucou, coucou.
Adonc tantôt je m'en parti
Et m'en alay sans nul decri
    Apertement,
Vers le rossignol bel et gent
    Que j'aimoy
Et l'escoutay gaillardement
    Disant oçi, oçi, oçi.

Non-seulement les syllabes imitatives reçoivent un dessin musical approprié, mais le compositeur cherche visiblement à faire image dans l'allure mélodique de la phrase notée sur les mots: « s'alant de buisson en buisson:

On retrouve la notation du chant du coucou dans la pièce anonyme *la corneille*, et dans celle de Jean Vaillant, sur le vers:

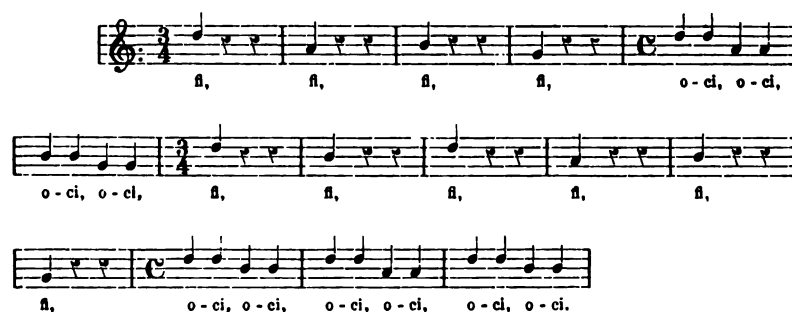
> Par maintes foys ay oy recorder
> Du rosignol la douce melodie
> Mais vesi veult le coucou acorder,
> Ains veult chanter contre ly, par envie,
> Coucou, coucou, coucou, toute sa vie.

Telle était la popularité du chant du coucou, que l'on vit Jean Martini, dans la seconde moitié du XV^e siècle, en faire le thème d'une messe; il le note, au ténor, dans chacun des morceaux successifs, sous la forme d'une tierce descendante, majeure ou mineure, *fa-re* ou *ut-la*, en variant seulement le choix des signes de durée (1). Jean Martini écrivait cette messe du coucou comme son contemporain Jean Cousin sa *Missa tubæ*, à titre d'exercice contrapuntique. Cette idée, étrange à nos yeux, était bien dans l'esprit du XV^e siècle, et ne doit être jugée que dans une mesure distante de notre critère moderne. Mieux vaut garder pour des œuvres plus rapprochées de nous un reproche de mauvais goût: Mettenleiter n'a-t-il pas rapporté que vers 1830 on chantait dans les églises de Bavière des litanies

---

(1) Quoique cette messe, conservée dans l'un des célèbres mss. de Trente, soit encore inédite, les seules indications du catalogue thématique de ces précieux recueils suffisent à faire supposer que Martini traitait le thème du coucou pour lui-même et comme une mélodie véritable: s'il en eût été autrement, si la tierce de l'oiseau eût été partie intégrante d'un motif de chanson, la similitude du thème dans le début de chaque morceau de messe ne se bornerait pas aux deux premières notes. Voyez le catalogue des mss. de Trente, dans les " Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich ", 7^e année, *Trienter Codices*, vol. I. Vienne, 1900, in-fol., p. 67, n^os 1145-1149.

avec orchestre, composées par un certain Schalk pour le prince de Tour et Taxis, et dans lesquelles une flûte, pendant toute le durée de l'*Agnus Dei*, imitait obstinément le chant du coucou? (1)

Dans l'impossibilité où ils se trouvaient de noter les variations du rossignol, les contrapuntistes se bornaient, d'ordinaire, à les abréger en motifs conventionnels, qui apparaissent sous des formes presque semblables dans la chanson *Onques ne fu*:

chez Jean Vaillant, dans la chanson *Par maintes foys*:

et chez l'auteur de la chanson, *Hé, très doux rossignol joly:*

Ce dernier nous montre aussi l'alouette:

---

(1) Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg.* Regensburg, 1866, in-8°, p. 281.

Mais si l'imitation du chant des oiseaux tient une grande place dans cette pièce, elle n'en forme cependant pas le sujet, qui est un petit poème amoureux. Il en est de même pour plusieurs chansons, et notamment pour celle: *Or sus, vous dormes trop*, dont nous retrouverons le souvenir chez les maîtres du XVI[e] siècle, et dans laquelle le chant de l'alouette annonce le lever du jour; une seconde partie, *Or tost, naquaires*, jointe dans deux manuscrits au complet principal, ajoute au ramage des oiseaux, merle, mauvis, chardonneret, l'imitation d'une fanfare, qui sonne le réveil sur les syllabes *tytiton, tytiton.*

Si la musique des oiseaux avait le privilège d'inspirer directement et fréquemment les musiciens du moyen âge, on les voyait aussi puiser à d'autres sources les éléments de leurs compositions descriptives. Telles étaient les descriptions musicales de chasses, dont un exemple intéressant a été publié en partition moderne par M. Johannes Wolf (1), — une pièce à trois voix de Ghirardellus de Florentia, *Tosto che l'alba*, contenue dans les mss. de Florence, Pal. 77, et de Paris, ital. 568. Les hypothèses tant soit peu hardies qui ont été récemment présentées relativement à la participation des instruments dans l'exécution des pièces vocales du moyen âge ne peuvent nulle part sembler plus vraisemblables que dans cette composition, où les voix, après avoir appelé et excité les chiens, annoncé et poursuivi le cerf, proclament sa capture aux sons du cor.

A côté de cette chasse, M. J. Wolf a publié, d'après le même ms. de Forence, une curieuse composition de messer Nicola Zacharias (2), — un chantre pontifical vers 1420, — dans laquelle ce contrapuntiste a entrepris de représenter musicalement la confusion bruyante des offres et des demandes de la foule dans une foire ou un marché. Déjà dans le XIII[e] siècle, l'un des musiciens du ms. de Montpellier avait tenté l'esquisse d'un tableau analogue, et choisi pour ténor d'un motet à trois voix un cri de marchand en plein vent: « Fraise nouvelle! mûre franche! ». Ce cri, quatre fois répété,

---

(1) J. Wolf, *Florenz in der Musikgeschichte*, etc., dans les " Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft ", t. III, p. 629.

(2) Ibid., p. 618 et suiv.

soutient les deux autres parties, dont l'une a pour texte l'énumération des denrées que l'on peut trouver à Paris:

> A Paris, soir et matin
> Truev'on bon pain et bon cler vin.

Coussemaker, en étudiant le ms. de Montpellier, n'avait pas aperçu tout l'intérêt de ce morceau, sur lequel l'attention a été dernièrement appelée par M. Pierre Aubry, qui le désigne comme « le plus ancien essai d'esthétique réaliste dans l'histoire musicale » (1): il précède, en effet, de plus d'un siècle, le morceau de Zacharias.

Dans celui-ci, les trois voix sont simultanément chargées de représenter les vendeurs, les acheteurs, les passants, les commères. Il n'y a pas à mettre en doute que les intonations habituelles des annonces de marchands ne soient littéralement notées, tant la plupart sont proches d'une déclamation naturelle: et par conséquent le travail de Zacharias a consisté principalement, comme celui des déchanteurs, à rassembler et à « faire marcher ensemble » plusieurs thèmes donnés, souvent très simples et de très près apparentés les uns aux autres. Il suffit d'en détacher un ou deux de l'ensemble:

Dans ce dernier cri s'aperçoit un artifice dont plus tard maint compositeur devait user pour obtenir des effets burlesques: la suspension du sens d'un mot sur sa première syllabe, répétée. L'assemblage de ces petits segments mélodiques était donc combiné quelquefois en vue d'effets comiques autant que d'effets descriptifs; mais ce que

(1) Pierre Aubry. *Vieilles chansons françaises du XIII[e] siècle*, dans la "Tribune de Saint-Gervais", t. XIII, 1907, p. 33.

le musicien poursuivait avant tout, c'était le rendu de la vie. Si Zacharias ne dispose que de trois voix, si son œuvre reste harmoniquement simple, maigre, maladroite, il s'efforce d'y jeter une animation suffisante pour illusionner tant soit peu l'auditeur. Chaque partie vocale se compose, non pas du développement suivi d'un ou deux thèmes, mais de la succession rapide, hâchée, incohérente, de petites phrases diverses; chaque chanteur joue plusieurs rôles, appelle, marchande, refuse, s'interroge et se répond à lui-même. Jannequin, cent ans plus tard, ne procédera pas autrement; et, sauf qu'ils ont à leur service toute une armée de choristes, les compositeurs modernes, dans les scènes de marché de leurs opéras et opérettes, se montrent à peine un peu plus réalistes que le vieux chantre papal.

Sur le terrain des « batailles en musique » on peut trouver aussi des prédécesseurs à Jannequin. Le fait n'a rien d'inatendu, si l'on songe à la part alors revendiquée par l'élément militaire et chevaleresque dans la vie publique et privée, et si l'on se reporte aux récits, aux monuments de cette époque, qui nous offrent de la guerre une image si différente de celle à laquelle nous sommes aujourd'hui accoutumés. Depuis que « les progrès de la science » ont permis d'organiser de monstrueuses tueries, où des armées entières peuvent se détruire sans se voir, en se servant d'engins compliqués et sûrs comme des instruments de précision, on a peine à se figurer ce qu'étaient les combats d'autrefois, dans lesquels les calculs de l'ingénieur ne venaient guère en aide à la bravoure de l'homme, et où le son terrible des mines et du canon n'étouffait pas les clameurs des cris de guerre et les éclats des trompettes. Il faut lire dans les vieux chroniqueurs le récit de ces mêlées où « le bruit de la noise était si grand, qu'il sembloit que la terre fondist ». Chaque corps de troupe, chaque compagnie avait son cri particulier, devise, invocation religieuse, nom d'un état, d'une ville ou d'un Prince; de la vigueur avec laquelle les hommes le poussaient, on augurait de leur courage: « Comme le bruit et le tintamarre que le tonnerre fait dans les nues, en même temps que le carreau de la foudre vient de se lancer sur la terre, ajoute beaucoup à l'étonnement que ce météore a coutume de former dans les esprits, il en est de même des cris des soldats qui vont à la charge; car ces voix confuses poussées avec allégresse augmentent l'effroi et l'épouvante des ennemis,

qui les prennent pour des preuves indubitables de courage, le silence, au contraire, étant une marque de crainte » (1).

Ces « voix confuses » d'une bataille invitaient donc les musiciens à des essais descriptifs pour lesquels, avec les « cris d'armes », les sonneries de trompettes et de fifres, les rythmes des tambours et les chansons de soldats fournissaient des thèmes en abondance. Dans le nombre de ces dernières, qui ont été recueillies, quelques-unes n'omettent point de rappeler les bruits du combat. Tel est le second couplet de la chanson « Il fait bon voir ces hommes d'armes », dont les premiers vers se rapportent aux expéditions des Français en Italie:

Ruez, faulcons, ruez, bonbardes,
Serpentines et gros canons.
Et montez sus chevaux et bardes
Sonnez, trompettes et clairons,
Affin que bon butin gaingnons
Et que puissions bon bruit acquerre.
Entre nous, gentilz compaingnons,
Suyvons la guerre! (2).

La mélodie de cette chanson ne révèle pas d'intentions imitatives. La plus ancienne bataille en musique que nous ayons pu découvrir ne remonte qu'à l'époque de Dufay ou d'Ockeghem (fin du XVe siècle). C'est une chanson italienne anonyme, à trois voix, contenue dans le ms. fr. 15123 de la Bibliothèque nationale de Paris (3).

Le musicien n'a pas eu le dessein d'y peindre une bataille déterminée, ni toute l'action d'une bataille et ses péripéties. Il s'est borné à grouper quelques-uns des cris poussés par les combattants. Nous publions en entier cette pièce, jusqu'ici restée inédite:

---

(1) *Dissertation anonyme sur le cri d'armes*, dans la " Collection de Mémoires ", publ. par Petitot et Monmerqué. — Voyez aussi de ROCHAS D'AIGLUN, *Cris de guerre, devises, chants nationaux*. Paris, 1890, in-8°.

(2) G. PARIS et GEVAERT, *Chansons du XVe siècle*, p. 129 et n° 128 des exemples notés.

(3) Fol. 8.

Cantus
Tenor
Contra
Al - la ba - ta - glia al - la ba - ta - glia, su, su, su, cha-va-gli,
su, su, fan-ti, su, su, su, su, me - te - te - vi in pun - - - - to
in pun - to. Ar - me, ar - me, cias - cun si gri - - -
da for - te: chie-sa, chie - sa, chie - sa, chi ris - - - pon-

(A suivre).

MICHEL BRENET.

(1) L'alternance des cris : *duca! duca!* et *chiesa! chiesa!* pourrait permettre de supposer que la pièce fait allusion à l'une des batailles engagées entre les troupes pontificales et celles d'un seigneur italien.

I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII. (1)

(Continuaz. V. vol. XIV, fasc. 1°, pag. 83, anno 1907).

PAOLO IV.

Talavera Francesco.

Spagnuolo, ammesso il 9 settembre 1555.

Lecomt Bartolomeo.

Fiamingo, a. il 9 settembre 1555.

Eodem die fuerunt admissi in cantores D. Franciscus de Talavera et D. Bartholomeus Cont. Eodem die Bartholomeus Cont solvit ducatos duodecim. Die 10 D. Franciscus de Talavera solvit cantoribus ducat. duodecim.

Bianchi Mattia.

Detto Mattia Albo da Foligno, tenore, a. il 12 febbraio 1556.

1556 febr. 10. Habuit cottam D. Mattia del Biancho, 14 dict. solvit regalia.

---

(1) Ricordiamo ancora una volta che il ms. del Fornari dà il solo nome dei cantori e la data della loro ammissione in cappella; tutte le altre notizie che sono precedute dalle date furono da noi estratte dai diarii dei puntatori che venivano compilati ogni anno, e che adesso conservansi — quasi in serie completa — nella biblioteca vaticana. E siamo in dovere di esprimere al prefetto di essa biblioteca, rev. P. Ehrle, vivi ringraziamenti per la libertà e la cortesia con le quali ci permise di esaminare un numero così grande di manoscritti.

Il Fétis, nei luoghi citati, ricorda, ma sempre inesattamente, qualcuno di questi cantori; degli altri tace pure il nome.

Matthaeus Albus Fulginas, Pii 4, Pii 5, ac Gregorii 13, Pont. Max. insignis Cantor, atque Basilicae S. Petri Beneficiarius. Interfecit Concilio Tridentino a. 1563 inter eximios cantores. Edidit *Motetti diversi* da cantarsi nelle messe solenni pontificali, ms. apud haeredes, Obiit Romae, die 10 julii 1591. JACORILLI, *Bibl. Umbra*, pag. 200.

Lupi Marino.

Ascolano, basso, a. il 15 marzo 1556, morì ai 3 agosto 1583. " D. Marinum Lupem mortuus, cantores associarunt „ e fu sepolto in S. Salvatore in Lauro.

Bustamante Ferdinando.

Napoletano, soprano, a. il 20 aprile 1558.

Bustamante Francesco.

Fratello (*sic*) al presidente, soprano, a. il 20 aprile 1558.

1558 jan. 5. Hac dies fuit congregatio per d. cantores et tractarunt de haccipiendo cantores propter penuriam pars supranis et omnes simul et concluderunt cum voluntatem SS.mi venirent ex Neapolim BUSTAMIANTEM et Ferdinandum suum nepos.

La votazione fu fatta il giorno 18 dello stesso mese.

Latini Giovanni Antonio.

Da Benevento, contralto, a. il 6 giugno 1558.

Druda Francesco.

Francese, basso, a. il 9 marzo 1559.

PIO IV.

Celi Giacomo.

Romano, a. il 27 gennaio 1560.

Nardi Francesco.

Bolognese, basso, a. il 26 febbraio 1560, morì il 1° ottobre 1565 e fu sepolto in S. Anna.

Bartoli Bartolomeo.

Detto Barlotto, a. il 24 maggio 1560.

Bianchi Paolo.

A. nel gennaio 1561.

Longinque Luca.

A. il 10 febbraio 1561, morì ai 21 marzo 1570, e fu sepolto a S. Cecilia a Monte Giordano, ove presentemente è l'oratorio di S. Filippo Neri.

Lebel Firmino.

A. il 4 dicembre 1561. Cf. Haberl, p. 145.

Vigliadiego Antonio.

A. il 28 settembre 1561.

D'Oyeda Cristoforo.

Spagnuolo, a. il 18 dicembre 1561.

Merlo Alessandro.

Romano, a. il 20 dicembre 1561, e fu chiamato Alessandro *della Viola* per la maestria con la quale sonava detto strumento. Fu autore di canzonette a 4 e 5 voci. Lasciata la cappella, si fece monaco Olivetano col nome di P. Giulio Cesare.

1585 ottobre 31. " Vigilia omnium sanctorum ante vesperas in capella Sixti congregatis cantoribus a R. D. Magistro Capellae ac praesertius DD. Alexandro Merulo, Augustino Martino, Jo. Baptista Jacomello, et Luca Confortio, quibus ex parte SS. D. N. Sixti idem D. Magister retulit ac monuit ne amplius ad servitium dictae capellae accedere debeant alesque licentia SS. D. N. ".

1585 novembre 22. " Ab ill. D. Magistro Capellae die primo novembris 1585 ex commissione SS. D. N. Papae relatum est, dominos praefatos cantores, videlicet Alexandrum Merulum, Augustinum Martinum, Jo. Baptistam Jacomellum, et Jo. Lucam Confortium in totum et per totum ab officio ipsius capellae vacare debere, ac etiam stipendiis seu salariis a SS. D. N. privari. Postea in paucis diebus DD. Alexandrum Merulum et Augustinum Martinum cum omnibus salariis et emolumentis ut in primis in pristinum restituit, alios vero ut supra videlicet Jo. Bapt. Jacomellum et Jo. Lucam Confortium penitus exclusit ".

Il Fétis, VII, 301, lo registra sotto il nome di Romano Alessandro, ignorando quello di famiglia.

Cfr. Banchieri, *Direttorio monastico*, 1615, lib. 2°, p. 3, fol. 287; Lancellotti, *Istor.*, lib. II, p. 135.

Scorteccio Pietro.

D'Arezzo, a. il 1° gennaio 1562.

Arcadi Benedetto.

Spoletino, tenore, a. il 16 febbraio 1562.

Torres Francesco.

Da Priora, spagnuolo, soprano, a. il 28 maggio 1562.

Fornarini Stefano.

Bolognese, contralto, a. il 29 maggio 1562. Cf. HABERL, p. 137.

Soto Francesco.

Da Lang, diocesi d'Osma, spagnuolo, soprano, a. il 6 giugno 1562. Si fece filippino, ed entrò nell'ordine ai 17 dicembre 1575. Fondò il primo monasterio delle Teresiane, a S. Giuseppe a Capo le casc., come si vede nella lapide in detta chiesa posta all'altare maggiore. Prima di questa, ne esisteva un'altra che fu tolta perchè giudicata " vanagloriosa ". Morì il 25 settembre 1619, e fu sepolto in S. Maria della Vallicella. Nel libro de' morti di detta chiesa ad annum pag. 138 è scritto: R. P. Franciscus Soto Congregationis Oratorii de Urbe presbyter, Hispanus Capellae SS.mi Decanus cantorum anno 86, munitus omnibus Ecclesiae sacramentis die 25 settembris et in D.no quievit et sepultus est in nostra Ecclesia, apud Patres Congregationis. " 1619 settembre 25. Si sono congregati tutti li sig. compagni alla Chiesa nuova per essere andato a miglior vita il R. Sg. Francesco Soto giubilato e decano. Spirò questa mattina alle 14 hore, furono intimati tutti a trovarsi come si è detto di sopra alla Vallicella a 22 hore per cantare il *Libera me Domine*, mentre il corpo dimorava in chiesa, come fu fatto ". La messa di requiem fu cantata alla stessa chiesa il 2 ottobre.

Pietro della Valle nel *Discorso* a Lelio Guidiccioni (DONI, *Opere*, vol. II, p. 256) loda il bel cantare del Soto sopra gli altri suoi contemporanei. " Ma lasciando delle altre voci, per dire un poco de' soprani, che sono il maggior ornamento della musica, V. S. vuol paragonare i fanciulli di quei tempi con i soprani castrati che ora abbiamo in tanta abbondanza? Chi cantò mai in quei tempi come un Guidobaldo, un cavalier Loreto, un Gregorio, un Angeluccio, e tanti altri che potrei nominare? I soprani di oggi persone di giudizio, di età, di sentimento, di perizia nell'arte esquisita cantano le loro cose con grazia, con gusto, con vero garbo, vestendosi degli affetti, rapiscono a sentirli. Di tali soprani in persone di giudizio l'età passata non vide altri che un padre Soto, e da poi il padre Girolamo (Rosini) che più presto della nostra, che della passata età si può dire ". Ebbe il p. Soto da S. Filippo l'ingerenza sopra la musica dell'Oratorio, e fece tosto sua cura di raccogliere le laudi spirituali composte dal Pierluigi, che già impiegava quivi la sua opera dall'aprile del 1571, come pure degli altri, o dilettanti o professori, che sovente donavano all'oratorio le loro produzioni, ed a continuazione dei due libri dati antecedentemente alla luce dal defunto Animuccia fece

imprimere il *Terzo libro delle laudi spirituali a 3 e 4 voci* (Roma, Gardano, 1588). L'anno seguente per gli stessi tipi, fece imprimere le laudi del *primo* e *secondo* libro dell'Animuccia, e ve ne aggiunse delle nuove; nel 1591 stampò il *quarto* libro di dette laudi.

L'iscrizione tolta era la seguente:

JESU, MARIA, JOSEPHO | TEMPLUM HOC ET MONASTERIUM | PRIMITIVAE REGULAE | ORDINIS BEATAE MARIAE DE CARMELO | SANCTO JOSEPHO DICATUM | FRANCISCUS SOTO HISPANUS OXONEN. | CONGREGATIONIS ORATORIS URBIS PRESBYTER | ET MUSICORUM PONTIF. CAPELLAE DECANUS | SUIS SUMPTIBUS ET INDUSTRIA | A FONDAMENTIS | EREXIT, ORNAVIT ET DOTAVIT | A. D. MDLVIII | CLEMENTE VIII P. M.

E fu sostituita con questa:

D. O. M. | FRANCISCO SOTO HISPANO DIOECES. OXONEN. | PRESBYTERO CONGREGATIONIS S. PHILIPPO NERIO | INSTITUAE ELECTO QUOD SERAPHICAE S. MATRIS THERESIAE FILIIS | PRIMUS PRIMO HOC MONASTERIUM | IN URBE EXTRUI CURAVERIT | BENEFACTORI OPT. FUNDAT. BENEMERENTISSIMO | MONIALES CARM. EXCALCEATAE HIC DEGENTES | GRATI ANIMI MONUMENTUM POSUERE | VIXIT LAUDABILITER ANN. LXXXV | DIE OBIIT XXV SEPTEMBR. A. D. MDCXIX.

Figueroa Giovanni.

Spagnuolo, soprano, a. il 7 aprile 1563.

Amayden Cristiano.

Fiamingo, tenore, a. il 7 settembre 1563; morì il 22 novembre 1605. Sepolto nella sua cappella della Pietà dell'Anima, e vi fondò la messa quotidiana per i pellegrini.

L'Amayden nel 18 settembre 1588 " ha finito il servizio dei 25 anni della cappella et perciò è absente dal servizio quotidiano ,.

Cristiano Amayden era il valoroso capo dei cantori francesi e fiamminghi che costituivano un forte nucleo dei cantori della Cappella papale, spesso in urto col partito italiano. Fu sepolto con questa iscrizione:

D. O. M. | CHRISTIANO AMEIDEN ORSCHOTANO BRABANTINO | OB SUMMAM VITAE PROBITATEM ET MUSICAE PERITIAM | PIO IIII ET SUCCESSORIBUS PONTIF. MAX. CARO AC OB | MORUM SUAVITATEM ET BENEFACIENDI STUDIUM | OMNIBUS AMABILI QUI DE HOC HOSPITALI IN VITA | SEMPER BENE MERERI STUDUIT ET MORIENS SUA | HAEREDITATE DUMMODO IN HOC ALTARI PRO IUVANDA | PEREGRINORUM PIETATE QUOTIDIE PRIMA MISSA ET | ANNIVERSARIUM QUOTANNIS CELEBRETUR EIDEM | PRAECLARE SUBVENIT OBIIT DIE XX NOVEMBRIS | ANNO M. DC. V. | AMMINISTRATORES HUIUS HOSPITALIS CONFRATRI BENEM. PP. ✿.

Giovanni Battista Aspro Procarese.

Romano, a. il 20 ottobre 1563.

PIO V.

Donati Fedèrico.

Pesarese, basso, a. il 20 febbraio 1567.

1610, gennaio 10. Federico Donati, basso della cappella Liberiana, dichiarato direttore per vacanza del maestro.

Di Peromato Michele.

Contralto, a. il 21 giugno 1569.

" Die mercuri 29 octobris 1572. Post missam fuit congregatio et fuit presentatus per electionem factam totius Capellae D. Michaelis de Poromato cantor eiusdem Cappellae in parochiali loco, vel oppida Minoya et in aliis quibuscumque beneficiis quae vacaverunt per obitum Joannis Sanchez cantoris eiusdem Cappella, Joannes de Figueroa Punctator ".
Al posto del Peromato il 2 agosto 1589 fu ammesso Luca Orfeo da Fano.

De Magistris Paolo.

Detto *Fumone,* da Fumone, basso, a. il 6 dicembre 1569. Il 5 dicembre 1594, finiti i 25 anni di servizio in cappella, va in pensione.

Zoilo Annibale.

Contralto, a. il 1° luglio 1570. Fu prima maestro di cappella nella basilica Lateranense e nell'anno 1569, rinunciò per la Cappella Pontificia, e dopo due mesi, avendo preso moglie, fu fatto maestro di cappella a Loreto.

1561, marzo. Maestro della Cappella Liberiana a tutto giugno 1570.

Queste notizie sono ignorate dal Fétis, VIII, 523.

È ricordato da un'iscrizione in S. Spirito in Sassia allorchè trasportò in Roma le ossa del fratello Domenico " ANNIBAL ZOILUS FRATRIS OSSA | ROMAM TRANSFERRI ET HIC | CONDI CVRAVIT " e che leggesi nel Galletti, *Inscr. Rom.*, t. II, Cl. XIV, n. 39, e dallo Schrader, *Mon, Ital.*, p. 175, che dicono fosse situata nella colonna fuori della cappella della Transfigurazione, la prima a destra contando dall'altare maggiore.

Gherlini Santi.

Bolognese, basso, a. il 23 aprile 1571.

Gamboci Ippolito.

Da Gubbio, contralto, a. il 23 febbraio 1574. Il 2 febbraio 1596, finiti i 25 anni di servizio in cappella, va in pensione.

Muratti Vincenzo.

Bolognese, tenore, a. il 26 novembre 1571. Il 25 novembre 1596, finiti i 25 anni di servizio in cappella, va in pensione.

GREGORIO XIII.

Martini Agostino.

Romano, contralto, a. il 28 maggio 1572. Cf. Alessandro Merlo a pag. 754.

Vimercati Antonio.

Tenore, a. il 12 giugno 1572.

Gomez Tommaso.

A. il 17 luglio 1572.

Adriani Francesco.

A. il 17 luglio 1572.

1575, agosto 16. L'Adriani, già maestro di cappella nella Liberiana, morì di 36 anni. il 16 agosto 1575 e fu sepolto nella chiesa dei SS. Apostoli, con quest'iscrizione che fu posta in una parete del chiostro: D. O. M. FRANCISCO ADRIANO DE S.TO SEVERINO PRO. MARCHAE IN ECCLESIA LATERANENSI MUSICES PRAEFECTO AC RELIGIONIS STUDIOSISS. AMICI MOEST. AMORIS GRATIAS POS. QUI DUM XXXVI ANN. AGERET EXPECTATAM MORTEM SECURO AC TRANQUILLO ANIMO SUSCIPIENS AD AETERNAM VITAM EVOLAVIT. ANNO JUBILAEI MDLXXV, DIE XVI AUGUSTI. Cf. MALVASIA B., *Comp. storico della Basilica dei SS. Apostoli*, app. 12.

Barsi [Barti] **Alessandro.**

Romano, contralto, a. il 17 aprile 1574.

Albani [Albanese] **Giacomo.**

Da Sulmona, contralto, a. il 17 aprile 1574.

Misserio Cesare.

Basso, a. il 26 giugno 1575.

Sama Pietro Paolo.

Basso, a. il 26 giugno 1575.

Garlaval [Carvajal] **Gabriel.**

Da Conca, spagnuolo, a. il 26 giugno 1575.

Gualfredini Onofrio.

Soprano, a. l'11 luglio 1577.

Lennetto Giacomo.

Soprano, a. l'11 luglio 1577.

Nanino Giovanni Maria.

Da Vallerano, tenore, a. il 27 ott. 1577. Fu scolaro di Gaudio Mell, condiscepolo, coetaneo, ed amico confidente del Palestrina col quale collegato, tenne scuola in Roma facendo molti allievi, fra questi Bernardino Nanino, Antonio Cifra ed altri. Sfidato unitamente col Suriano da Sebastiano Ravel, spagnuolo, nella miglior maniera di comporre in musica, ottenne il vanto di superarlo. Morì alli 11 marzo 1607, e fu sepolto in S. Luigi di Francesi. Cf. HABERL, 153.

Crescenzi Orazio.

Napoletano, contralto, a. il 18 dicembre 1577. Morì e fu sepolto a S. Maria del Popolo, ove, vivente, si fece il sepolcro con la seguente iscrizione:

D. O. M. | HORATIUS CRESCENTIUS | NEAPOLITANUS | CAPPELLAE PONTIFICIAE CANTOR | LV ANNUM AGENS | SIBI VIVENS POSUIT | MDCXII.

1617, novembre 28. " Questo istesso giorno è passato da questa a miglior vita il sig. Horatio Crescentio nostro fratello, quale N. S. Iddio l'abbia in gloria, et tutti li sig. compagni collegialmente sono andati ad accompagnarlo da casa sua sino alla Madonna del Popolo, et li si è cantato il *Libera me Domine,* come il solito ". Le esequie furono fatte il 6 dicembre.

Jacomelli Giovanni Battista.

A. 1582. Cf. Alessandro Merlo a pag. 754.

Zambone Vincenzo.

A. 1582.

Martino Giovanni Battista.

D'Aversa, a. 1582.

" 1594, febr. 7. Gio. Batt. Martini domanda licentia al collegio di andare al paese natio, dove gli fu concesso un canonicato ".

Bellucci Cesare.

Basso, da Camerino, 1582.

Crivelli Arcangelo.

Bergamasco, tenore, a. il 28 aprile 1583.

1617, maggio 5. " Hieri mattina alle hore 23 morì il sig. Arcangel Crivelli et hoggi a 22 hore se li sono fatte l'esequie, cioè questo istesso giorno si è cantato il responsorio *Libera me Domine* al sig. Crivelli, che il Signore Iddio l'habbia in gloria, nella Traspontina ove è il suo corpo, et non si è andati in processione funebre, havendo egli lasciato così

per testamento, cioè che subito morto fosse portato in detta chiesa... il detto sig. Archangelo ha lasciato per testamento cinque Messe le quali voleva stampare alla cappella che le tenghi per sua memoria, con patto che si faccino copiare in bona forma a spese delli heredi,... ha fatto anche un'opera pia che ha lasciato tutto il suo per amor di Dio in diversi luoghi pii, cosa degna di eterna memoria. Il venerdì 12 furono fatte le esequie „.

Fu sepolto in S. Maria in Traspontina con questa iscrizione:

D. O. M. | ARCANGELUS CRIBELLIUS | PRESBYTER BERGOMENSIS | SS.MI D.MI NOSTRI PAPAE | MUSICUS CAPPELLANUS | ANNUM AGENS LX | SIBI VIVENS POSUIT | ANNO MDCVI. | VIXIT ANNOS LXXI, DIES XIII | OBIIT IV MAIJ MDCXVII.

Il FÉTIS, II, 392, dà erroneamente come data della morte l'anno 1610.

Benigni Tommaso.

Romano, contralto, a. 21 febbraio 1584, morì l'11 ottobre 1616 e fu sepolto in S. Lucia del Gonfalone.

1616, ottobre 11. " Il sig. Tomaso Benigni passò a miglior vita di martedì et fu fatto il suo funerale [18 ottobre] a S. Lucia del Gonfalone „.

Cassiano del Pozzo (*Cod. Visc.*, vol. III, c. 179) ricorda i genitori del Benigni e la sua iscrizione:

D. O. M. | BAPTISTAE DE BENIGNIS CIV. ROM. | GISMUNDAE DE VALENTINIS | CONIUGI CARISSIMAE QUAE SICUT | CUM VIRO PER ANNOS LX | IN PACE CONVIXIT ITA IN | MORTE SEPARARI NON DECUIT | OBIERE INTER ANN. MDLXXXV | THOMAS DE BENIGNIS FILIUS | SUMM. PONTIF. CAPELL. | CANTOR PARENTIB. OPTIM. SIBIQ. VIVENS ET SUIS | X. MEN. IAN. AN. D. MDCXVI POS. | VIX. ANN. LXVIII. M. VIII. D. XX. | OBIIT VII. ID. SEPTEMBR. | MDCXVI.

SISTO V.

Ugerio Stefano.

Cremonese, basso, a. il 23 luglio 1585.

1589. " Ai 9 7.bre fu data licentia a Stefano Ugerio per andare a Loreto, ma non tornò, et è andato a Baviera con pigliar provisione dal duca di Baviera „. Deve esser poi tornato perchè figura nuovamente tra i cantori l'anno seguente.

1615, ottobre 8. " Questa mattina tutti li sig. cantori si sono trovati per accompagnare il sig. Stefano Ugerio alla sepoltura che passò hieri sera a miglior vita, et è stato sepolto in S. Onofrio „. Le esequie furono il mercoledì 14.

Dal ms. del Fornari non risultano questi altri cantori, dati dal diario dei Puntatori.

1588, maggio 18. “ **Jacomo Spagnoletto**, eunuco, ha cominciato a servire in loco di M. Jacopo Brunetto, francese. Il giorno 2 lo Spagnoletto pag. 15 scudi di introito „.

1588, giugno 7. “ S'è pigliato un soprano castrato sopranumerario nel medesimo giorno con consenso di tutti li cantori chiamato MARTINO, al quale se li darà il primo loco che vacarà „.

Santos Giovanni.

Toletano, soprano, a. il 25 aprile 1588, fu l'ultimo soprano falsetto.

1631, gennaio 1. “ Questa mattina in punto che stavano li cantori da S. Santità il sig. Giovanni Santos, decano, ha domandato la ricompensa per ritornarsene in Spagna alla patria sua, et N. S. non s'è mostrato lontano a dargliela „.

1652, agosto 27. “ Si è saputo la morte del sig. Giovanni Santos, soprano e decano del collegio della musica di cappella. Il 28 fu portato a S. Giacomo delli Spagnoli, con grande apparato e moltissime torcie, et li fu cantato il *Libera nos Domine* „.

1652, agosto 28. “ Mercoledì essendo esposto il corpo del defunto sig. Giovanni Santos musico di N. S. e decano delli sig. cantori in S. Giacomo delli Spagnoli con magnifico apparato e gran numero di torcie gli fu cantata la solenne messa secondo il solito di requie „.

Lo ricorda la seguente iscrizione:

D. O. M. | JOANNI DE SANTOS PRESBYTER HISPAN. | CARRACAE VULGO GUADALAXARA IN | CARPETANIS NATUS PONTIFICIAE CAPELLAE | PROTO PSALTES | OB MORUM COMITALEM PSALLENDOQ. | PERITIAM SUMMIS PONTIFICIBUS CARUS | QUI PRO SE SUISQUE TER IN HEBDOMADA | AD PIAS HUIUS ECCLESIAE | ARAS DEO OFFERRI | FUNEBRIAQ. QUOTANNIS BINA STATA SACRA | PERAGI CURAVIT | VIXIT AN. XC. M. III. DIES XXIII OBIIT IIII CALENDAS | SEPTEMBRIS ANNO SALUTIS MDCLI (*sic*).

Il GALLETTI, che riporta questa iscrizione nel *Cod. Vat.*, 7917, c. 68, n. 216, dà erroneamente come anno di morte il 1651.

Facconio Paolo.

Mantovano, basso, a. il 27 aprile 1588.

Dal diario del Puntatore risulta invece che fu ammesso come cantore il 4 novembre 1585.

1613, aprile 27. “ Finita la cappella alle esequie di papa Leone XI il sig. Paolo Facchonio laudò il nome di Dio; presenti tutti li sig. cantori, disse come era piaciuto a N. S. Dio haverlo fatto arrivare a questa contentezza et riposo della giubilatione havendo servito per anni 25 in

detta cappella, come benissimo appare dalli libri delle Puntature et perciò con buona parte di tutti la vuole felicemente godere conforme a tutti li altri giubilati. Tutti, nemine discrepante l'accettarono et li diedero con grande amore et contento il *prosit* „.

1615, settembre 10. " Il sig. Paolo Facchonio maestro di cappella pro tempore hoggi alle hore 21 sonate passò a miglior vita „.

1615, settembre 11. " Questa mattina tutti li sig. cantori sono stati ad accompagnare il corpo del sig. Paolo alla sepoltura in Santo Lorenzo in Lucina dove fu cantato il *libera nos domine* „.

Vasquez da Conca Diego.

Spagnuolo, soprano, a. l'8 maggio 1588.

Orfeo Luca.

Da Fano, tenore, a. il 2 agosto 1589.

1588, giugno 7. " L'ill.mo sig. card. prel. nostro protettore ci ha detto che pigliamo m. Luca de Fano per cantore sopranumerario, il quale dice non volere niente „.

Malvezzi Orazio.

Romano, basso, a. il 15 gennaio 1590. Lasciò l'abito religioso dispensatone dal pontefice, per servire la cappella.

Bianchi Giuseppe.

Fiorentino, tenore, a. il 25 gennaio 1590.

1615, gennaio 9. Giuseppe Bianchi, compiuti i 25 anni anni di servizio, si congeda dai compagni e va in giubilazione.

1634, giugno 30. " Venerdì è passato a miglior vita alle ore 3 e mezza di notte il sig. Giuseppe Bianchi, tenore, questa sera è stato sepolto a S. Giovanni de' Fiorentini accompagnato da tutto il Rev. Collegio e da gran moltitudine di gente „.

GREGORIO XIII.

Crescenzi Leonardo.

Bolognese, contralto, a. il 6 marzo 1591. Fu sepolto in S. Maria in Traspontina.

1616, marzo 6. Leonardo Crescenzi, per aver compiti i 25 anni, è giubilato.

1619, gennaio 2. " Si fecero l'esequie per la bo. me. del sig. Leonardo Crescentio giubilato alla Traspontina, quale fece il suo passaggio da questa mortale vita all'eterna il giorno del S.mo Natale „.

D. O. M. | E MEMORIAE LEONARDI CRESCENTIS CAPPELLE PONTIFICIAE MUSICI VOCIS ELEGANTIAM MORUM SUAVITATE OFFICIORUM UMANITATE AC CAETERIS ORNAMENTIS FLORENTISSIMI CAROLUS ANTONIUS VACCARIUS EX TESTAMENTO AMICI OPTIMI HAERES, POSUIT. VIXIT ANNOS LXI, MENSES VII, DIES XXI OBIIT ANNO SALUTIS MDCXIX XXV XBRIS.

INNOCENZO IX.

Conforti Luca.

Calabrese, contralto, a. il 4 novembre 1591. In questa ammissione non vi è, come sembrerebbe, errore di data, perchè il puntatore all'anno 1585 lo dice escluso dalla cappella. Cf. Alessandro Merlo a pag. 754. Nel 1591 fu riammesso in cappella.

Il FÉTIS, II, 346, ignora l'esclusione del Conforti dalla cappella Pontificia.

Griffi Orazio.

Romano, tenore, a. il 4 novembre 1591.

Ai 18 settembre 1594 chiese licenza dovendo prendere gli ordini canonici.

1616, novembre 5. " Hoggi il sig. Horatio Griffi ha finito il servizio di 25 anni et con molta modestia ha domandato la solita giubilazione ".

1624, 7.bre 9. " Il rev. maestro di Cappella diede conto della morte del sig. Horatio Griffi, seguita intorno alle 10 hore, e fece intimare tutti li cantori che dovessero trovarsi alle 22 hore a S. Girolamo per cantarvi il *Libera me Domine* ". — 16 detto: " Si sono fatte l'esequie al sig. Horatio Griffi in S. Girolamo dove fu sepolto ".

Il FÉTIS, IV, 111, cita questo Griffi, ma ignora tutte le notizie biografiche che lo riguardano.

CLEMENTE VIII.

Spinosa Francesco.

Toletano, soprano, a. il 4 febbraio 1592.

Manni Antonio.

Da Forlimpopoli (non Forlì, come dissero alcuni), a. il 17 luglio 1592. Cf. VECCHI A., *Storia di Forlimpopoli*, p. 2, lib. 22, p. 311.

Montoja Pietro.

Spagnuolo, a. il 4 febbraio 1592. Il 14 settembre 1600 ha un anno di licenza per andare in Spagna a sistemare alcuni suoi affari.

Dal diario del puntatore ai 29 marzo 1594 risulta che fu esaminato il basso **Francesco di Cicigliano** che dovea prendere il posto del Martino.

Questo stesso giorno fu comunicata una lettera di **Giacomo Carlo Baviera** con la quale avvertiva che si sarebbe licenziato da quella Corte solo quando avesse avuto un breve di nomina a cantore nella cappella pontificia. Però nulla risulta più di cotesto cantore.

Anerio Felice.

Romano, fu ammesso in cappella per compositore, dopo il Palestrina, nel 1594. Fu eccellente contrapuntista, compose molte opere date alle stampe, e che servono giornalmente in Cappella. Nel diario di Ippolito Gambogi, all'anno 1594, così leggesi: " La mattina della Domenica delle Palme venne in Cappella il sig. Luca Cavalcanti, maestro di Camera dell'E.mo Aldobrandini nipote di N. S. papa Clemente VIII e riferì in Collegio per parte del cardinale che il pontefice aveva graziato Messer Felice Anerio del posto di compositore vacato per la morte di Giovanni Pierluigi da Palestrina, e che lo havea accettato per compositore della Cappella, e che già gli haveva assegnata la provisione „.

1614, settembre 28. " Finita la messa si sono congregati li sig. cantori nel giardino di S. Marcello et proposto dal sig. Ruggero come essendo venuto l'avviso che era passato a miglior vita il sig. Felice Anerio... si risolve di accompagnare il morto, et si è intimato per le 22 hore, dove che per l'ora deputata si sono trovati tutti li sig. cantori et per ordine dalla sua casa siamo andati a S. Maria de' Monti... si è cantato il *Libera nos Domine*, et finito si sono intimate le esequie per venerdì prossimo alle 15 hore „.

1614, ottobre 3. " Si sono fatte l'esequie alla Madonna delli Monti per l'anima della b. m. del sig. Felice Anerio „. Cfr. Haberl, 113.

Il Fétis, I, 103, dice che l'anno della morte dell'Anerio non è indicato nè dall'Adami, nè dal Daini, e lo ignora pur lui. Con le notizie sopra pubblicate tale lacuna più non esiste.

Ferruzzi Ercole.

Romano, basso, a. il 16 novembre 1594.

1591, novembre 26 (non 16 come scrisse il Fornari). " Si ammette in cappella il basso Ercole Ferruzzi che ha buona voce da basso et è sufficiente et meritevole „.

1619, novembre 26. " Il sig. Hercule Ferruzzi questa mattina ha cominciato a godere il privilegio della giubilazione, havendo domenica passata finito il servizio di 25 anni „.

1626, gennaio 7. " A cinque hore di notte è passato a miglior vita

il sig. Hercole Ferruzzi, basso giubilato, habitante nel Collegio Germanico donde privatamente è stato portato alla chiesa nova et ivi la mattina seguente, presente il corpo, si è cantata la messa di requie „.

Marenzio Luca.

Di Coccalia, diocesi di Brescia, fu discepolo di Giovanni Contini. Compilò madrigali soavissimi. Sebastiano Raval, spagnolo, nella dedicatoria del suo libro di madrigali lo chiama: *il divino compositore*. Fu maestro di Cappella del cardinale Luigi d'Este. Morì alli 22 agosto 1599, e fu sepolto in S. Lorenzo in Lucina.

Calvi D., *Scena lett.*, p. I, p. 372; Jani Nicius Eritraeus, *Exempla virtutum et vitiorum*, ex. 102, pag. 126; Bossi O., *Elogi storici di Bresciani illustri*; Haberl, 146.

Palloni Michele.

Da Venafro, a. il 14 luglio 1597.

Cenci Giuseppe.

Romano, tenore, a. il 21 febbraio 1598.

1616, giugno 21. " Il sig. Giuseppe Cenci passò a miglior vita a hore 23 1/2 come ne fece fede il capitan Severino „. Il 22 fu sepolto a S. Lorenzo e Damaso, accompagnato da tutti i cantori.

Giovannelli Ruggero.

Da Velletri, tenore, a. il 7 aprile 1599. Fu maestro di Cappella in S. Luigi de' Francesi, di S. Apollinare, e poi successe al Palestrina in S. Pietro in Vaticano.

1624, aprile 7. Ruggiero Giovannelli si congeda dai cantori, avendo compiuti i 25 anni di servizio, e chiede la giubilazione.

1625, gennaio 7. " Il sig. Ruggero (Giovanelli) è morto alle 10 hore e tutti li cantori furono intimati per portarlo di mattina dalla casa alla chiesa di S. Marta dietro S. Pietro „.

Teuli, *Istor. di Velletri*, p. 206; Haberl, 141.

Il Fétis, IV, 11, dice che il Giovannelli viveva ancora nel 1615; ignora l'epoca della morte.

I due nomi che seguono li togliamo dai diarii dei puntatori; essi non sono ricordati dal Fornari.

Folignate Pietro Paolo.

Eunuco.

Rossolino Girolamo.

Eunuco, perugino.

Fanti Nicola.

Da Montagnana, contralto, a. il 30 ottobre 1599.

1624, ottobre 28. " Dopo la messa io Nicola Fanti puntatore mi licentio dalli miei compagni essendo giunto al felicissimo punto della mia giubilatione ".

1629, settembre 18. Il signor Nicolò Fanti nostro camerlengo et giubilato passò a miglior vita, il suo corpo fu portato alla chiesa di S. Onofrio privatamente et furono intimati tutti li cantori per cantarli la messa il giorno seguente. 19 detto. Si cantò la messa di requie al sig. Nicolò Fanti... presente il suo corpo ".

Rinaldi Pietro.

Da Vicenza, tenore, a. il 29 dicembre 1599. Morì ai 16 gennaio 1610.

Rosini Girolamo.

Soprano, nato a Perugia, a. il 22 aprile 1601. Nel diario della Cappella leggési: " Questa mattina d'ordine di N. S. è stato preso in Cappella Girolamo Rosini, Ruggero Giovannelli, e fu alli 7 aprile 1599. Il Rosini poi dopo pochi mesi fu licenziato d'ordine del papa, e di poi rimesso in Cappella havendolo prima voluto sentire in alcuni mottetti alla mensa nel giorno di Pasqua ". " Hodie mane fuerunt admissi Hieronymus Rosini Eunucus et Ruggerius Joanelli tenor, referente Ill.mo D. Gallo Protectore hoc pacto si per aliquot mense evaderent boni, remanebunt, si autem non eiscientur ". Questo fu il primo soprano d'Italia e fino a quel tempo erano stati soprani in Cappella tutti spagnuoli, che cantavano il falsetto.

Il Liberati, nel suo *Ragguaglio dello Stato dei cantori della Cappella Sistina*, dice che il Rosini venne al concorso pubblico per la Cappella, e benchè inteso e applaudito dal pontefice Clemente VIII che assistè al concorso, ed approvato per il migliore, nondimeno i cantori spagnoli l'esclusero per non essere loro connazionale, ed in sua vece ne nominarono uno di gran lunga inferiore al Rosini, onde stando egli per tal ripulsa mortificato, vestì l'abito dei Cappuccini per non avere mai più campo di cantare. Avutasi di ciò cognizione dal Pontefice si sdegnò molto contro gli Spagnoli e fatto chiamare il Rosini, che nonostante il poco tempo trascorso in religione, aveva fatto il voto solenne, gli commutò il detto voto " ad inserviendum Cappellae Pontificiae ". Fu ammesso nell'ordine dei Filippini ai 13 dicembre 1636. Morì il 23 (leggi 21) settembre 1644.

1626, aprile 28. " Finita la funtione il sig. Rosino fece le belle parole della sua iubilatione ".

1644, settembre 22. " Giovedì a notte circa le hore 22 passò da questa a miglior vita la b. m. del sig. Girolamo Rosini della Chiesa Nuova,

nostro compagno, venerdì 23 fu cantato alle 22 hore il *libera nos Domine*, presente il corpo. Sabato 24 furono fatte le esequie„.

Tommaso Ludovico da Vittoria.

Spagnuolo, fatto maestro di Cappella in S. Apollinare, nella fondazione del Collegio Germanico, che fu l'anno 1573, vi stette fino al 1577, nel quale anno partì da Roma per andare in Spagna, dove stampò una Messa che dedicò a Filippo II (a. 1583). L'Adami lo annovera nel numero dei cantori, ma il suo nome non è mai registrato nei libri della Cappella. Era nativo d'Avila.

Haberl, 172.

Gargari Teofilo.

Da Gallese, contralto, a. il 1° maggio 1601. Lasciò un fondo sufficiente a mantenere quattro giovani natii di Gallese per studiare in Roma (Testamento in atti Civelli, N. C. a. 1648). La nomina spetta alla Comunità di Gallese. Morì l'anno 1648.

1626, maggio 1. " Dopo la messa il sig. Theofilo [Gargari] havendo compito li anni per la sua giubilatione, fece le belle parole con tutti „.

1648, luglio 28. " Martedì si fecero le esequie al sig. Teofilo Gargari, contralto, quale passò a miglior vita hieri che fossimo alli 27 l'hore 17, e si cantò il *libera* alla chiesa di Gesù e Maria dove era esposto il cadavere con 24 torcie „.

Haberl, 137.

Giovanni [Grisardo].

Francese, a. il 12 novembre 1602.

1620, settembre 4. " Furono tutti li sig. compagni invitati dopo pranzo verso le hore 22 per la morte del sig. Giovanni Grisardi, francese, soprano, per cantare il *Libera me Domine,* che a tutti li compagni si canta quando morono „. Il giorno 11 furono fatte le esequie nella chiesa di S. Luigi de' Francesi. Gli fu posta l'iscrizione che segue:

D. O. M. | Johanni grisardo p.bro Gallo | Laudunensi | pontificis quondam Crisardus cantor in urbe | hic iacet exiguo mortuus in tumulo | fallor non obiit, sed terris raptus ut inter | angelicos melius concinat. ille choros | AA. DD. Natalis Cheverier S. Yvonis et | Nicolaus Derguy test. exec. P. C. | obiit III nonas. sept. MDCXX. aetat. suae XXXX. Nel pavimento della nave sinistra avanti la seconda cappella. Le linee 8-9, che mancano nel marmo, le riportano il Magalotti, *Notizie, ecc.*, vol. VI, c. 169, che ne omette l'ultima, ed il Martinelli, *Roma ex ethnica sacra*, p. 168, che però lesse scorrettamente l'iscrizione.

Lorenzi Diego.

Spagnuolo, soprano, a. il 14 luglio 1603.

Bonesio Michele.

Da Reggio, basso, a. il 19 luglio 1603.

1611, luglio 15. " È venuto nova che don Michel è morto... per viagio ".

1611, luglio 21. " Giovedì si canta l'essequie del R. D. Michel Benosi e la chiesa nuova, tutti cantori presenti e si è cominciato a dodeci hore ".

1611, venerdì 22. " Dopo la messa tutti andassimo al giardino. Il sig. Horatio Griffi lesse una lettera d'un prete che scriveva della morte di D. Michel nostro fratello il quale morse giovedì 17 (14) del presente mese ".

PAOLO V.

Barzotti Orazio.

Romano, basso, a. il 24 ottobre 1605.

Della Corte Bartolomeo.

Contralto, aragonese, a. il 28 ottobre 1605.

1630, ottobre 28. " Il sig. Bartolomeo della Corte è arrivato al fine della sua giubilatione, et augurò alli suoi compagni che il Signore Iddio li facci degni di arrivare ancor loro al fine della lor giubilatione ".

1636, giugno. " Perchè il sig. Bartolomeo della Corte quando ringratiò N. S. della ricompensa concessali in partibus disse che si sarebbe trattenuto in Roma fino a maggio, li sig. Mariani e Tamburini vedendo che haveva pigliata anco la paga del mese di giugno ricorsero al sig. Protettore con farli sapere quanto passava, et fu ordinato al sig. Camerlengo che per l'avvenire la paga del sig. Corte la dovesse dare alli suddetti Mariani e Tamburini ".

1636, gennaio 1. Bartolomeo della Corte ringrazia N. S. della ricompensa concessali in partibus.

De Grandis Vincenzo.

Da Montalboddo, contralto, già maestro di Cappella in S. Spirito in Sassia, a. il 28 ottobre 1605.

1630, ottobre 28. " Il sig. Vincenzo de Grandis è arrivato al fine della sua giubilatione havendo servito 25 anni, et essendo fuori di Roma ha mandato a fare sue scuse se non ha potuto ancor far li complimenti alli suoi compagni ".

1646, marzo 25. " Il maestro diede nuove della morte del sig. Vincenzo Grandis. Passò da questa vita sotto li 18 del presente a hore 20 circa „.

Bossi A., *Notizie di Montalboddo*, p. 136; Haberl, 141. Il Fétis, IV, 83, ignora le notizie biografiche riferentisi al De Grandis.

Vagni Carlo.

Romano, tenore, a. il 2 febbraio 1606.

1618, agosto 20. " Lunedì s'andò a cantare il *Libera me Domine*, per la bo: me. del sig. Carlo Vanni, quali si sepelì a S. Maria Maggiore „.

Domenici Giovanni.

Tenore, a. il 2 febbraio 1606.

Lorenzi D. Mattia.

Basso, a. il 13 settembre 1606.

1625, ottobre 28. " Questa mattina è stato in cappella a far riverentia a tutti li cantori con noi il sig. Mattia Lorenzo che già fu nostro compagno et hoggi è cantore del Vice Re di Napoli, et è venuto alla devotion de l'anno santo „.

Morrobini Lorenzo.

Da Lione, soprano, a. il 26 gennaio 1608.

1625, settembre 25. " In tal giorno si sono radunati li sig. compagni in S. Luigi della nation franzese essendoci il morto nostro compagno S. Lorenzo Morrobini... partì il morto e noi apresso bini bini con bel onore l'abbiamo accompagnato a S. Maria Maggiore „. Le esequie furono fatte ai 2 di ottobre a S. Marcello per " essere questa chiesa comoda, e per non scomodare li sig. canonici di S. Maria Maggiore che hanno da offitiare „.

Trabocchi Aldobrando.

Da Pienza, basso, a. il 3 aprile 1609.

1634, aprile 2. " Il sig. Aldobrando Trabocchi, dopo la messa, ha fatto le belle parole per haver compiuto il suo servitio de 25 anni, et per questo goderà il privilegio della giubilatione „.

1641, marzo 17. " Questa mattina è passato a miglior vita il sig. Aldobrando Trabocchi, et hoggi a hore 22 si è andato a S. Lorenzo in Lucina, a cantarli il *Libera nos Domine* „.

Tombaldini Domenico.

Fiorentino, soprano, a. il 25 nov. 1609.

1634, dicembre 5. " Questa mattina il sig. Domenico Tombaldini, soprano, ha fatte le solite belle parole con tutti li sig. compagni per ha-

vere compito il suo servitio di 25 anni, et per questo goderà il privilegio della sua giubilatione „.

1665, dicembre 18. “ In questo giorno è passato a miglior vita il sig. Tombaldini nostro decano soprano, alle 10 hore e si è stabilito il suo funerale per domani mattina alla Chiesa Nuova alle hore 16 „.

Doni Antonio.

Soprano, a. il 19 dicembre 1609.

1626, dicembre 28. “ Essendo passato a miglior vita il sig. Antonio Doni quale fu portato alla Chiesa nuova, tutti andammo a cantarli il solito responsorio et il *Libera me Domine* „.

Lamotta Martino.

Siciliano, tenore, a. il 1° marzo 1610. Fondò una cappellania nella chiesa della Madonna di Costantinopoli, in Roma, all'altare di S. Leone, e ne fece accollatore l'anziano sacerdote tenore pro tempore della Cappella Pontificia (Testamento in Atti Abinanti N. C. 24 novembre 1659).

1659, novembre 29. “ Giovedì alle 10 hore è passato a miglior vita il sig. Martino Lamotta, giubilato d'età di anni 83 et fu portato dalli parenti alla Madonna di Costantinopoli incognito „.

Maresca Marcello.

Napoletano, basso, a. il 6 dicembre 1611.

1611, ottobre 5. “ Mercoledì per l'ordine dato da N. S. di fare il concorso per basso, si fece congregatione per fare il detto concorso, subito sonate 14 hore il maestro di Cappella dette d'intendere che N. S. voleva che si pigliasse il melio di queli che si presentavano, e se alcuno non passasse i due terzi del voto si ricorresse a N. S. I bassi che si presentarono furono tre:

	a favore	contrarii
1° Petrus Franciscus, bassus, da Loreto,	5,	20.
2° Marcellus Maresca	15	10.
3° Petrus Georgius	6	19.

Non avendo raggiunto nessuno il numero di voti, una commissione di cantori andò al papa: fu ricevuta dal maestro delle Cerimonie, Paolo Alaleona, il quale, a nome del papa, disse che pigliassero quello che aveva avuto più numero di voti. “ Dopo questo fu chiamato il signor Marcello Maresca e fu accettato per nostro fratello, li fu data la cotta „. Ciò fu il giovedì 6 dell'anno 1611.

1635, marzo 17. “ Non è stato servizio per l'impedimento della morte del Maresca seguita la notte antecedente... et non v'hessendo alcun herede che ne havesse la cura, noi semo stati occupati per l'esequie... hoggi alle 22 hore fu accompagnato alla chiesa di S. Honofrio... „. 23. “ Hoggi furono fatte l'esequie per il Maresca a S. Honofrio „.

Poliaschi Giovanni Domenico.

Romano, tenore, a. il 3 maggio 1612.
Il Poliaschi era canonico di S. Maria in Cosmedin.

Petrorsi Ludovico.

Da S. Polo, contralto, a. il 1° novembre 1614.

Falbo Giovanni.

Siciliano, basso, a. il 1° novembre 1614.

1618, ottobre 3. " Finita la messa il sig. Ruggero maestro di Cappella, ha dato conto che N. S. ha risposto al Memoriale datoli, che si nomini chi sia per cantore della cappella et è stato risoluto di sentirli quando sarà tempo ".

Il 27 dello stesso mese fu fatta la prova. Concorrevano i *bassi*: Alessandro Negri, Giovanni Battista Martucci, Francesco Naldi, Francesco Gobernali, Antonio Germano, **Giovanni Falbo** ed Angelo Santacroce; gli *alti*: Giovanni Rovesio, **Lodovico Petrorsi**, Tomaso Feria, fiamingo, Tomaso Zanetti, Ferdinando Braccio, monco di un braccio, Eustachio Piperno, Cesare Monanni, Prospero Stanga, Antonio Fornari, Paolo Verilli, Jacomo Fabico. Furono ballottati il Negri ed il Falbo, il primo ebbe 4 voti favorevoli e 23 contrari, il secondo 3 contrari e 24 favoreli. Degli *alti* furono ballottati il Petrorsi, 21 pro, 6 contro; il Braccio, 13 pro, 14 contro; il Piperno, 9 pro, 18 contro; il Monanni, 5 pro, 22 contro. Riferito al Pontefice l'esito della votazione, egli decise di sentirli, come fece, il 31 dello stesso mese, ed approvatili, fu loro concessa la *cotta* e *mezza paga* dal 1° novembre.

1634, novembre 27. " Questa mattina si è havuto nove che hiersera a 1 ore di notte passò a miglior vita il sig. Ludovico Petrorsi, contralto, che Dio l'habbia in gloria. Questa sera ad hore 23 gli havemo cantato il *Libera nos Domine* in SS. Simone e Giuda. Mercoledì 29, furono fatte le esequie al sig. Lodovico Petrorsi a SS. Simone e Giuda ".

Gli fu posta questa iscrizione:

D. O. M. | Ludovico Petrorsio Rom. Civi | Liberianae basilicae cl. beneficiato | Sacelli pontificii cantori | Marcus Petrorsius frater | huius ecclesiae rector | Dominica soror et Dionysius | ex fratre nepos | fratri ac patruo opt. merito | ac sibi posuere | ut quorum iunxit animos pietas | idem tegat locus cineres | vixit annos LI menses VI dies II | obiit die XXVI novembris | M. D. C. XXXIV.

1637, dicembre 31. " Hoggi il giorno è passato a miglior vita il sig. Giovanni Falbo, basso di voce, singolare ".

Corselli Cosimo.

Fiorentino, basso, a. il 1° novembre 1613.

1613, novembre 1. " Dopo il vespero si congregarono i sig. cantori in Cappella di Sisto IV li quali furono 18 per dare la cotta al sig. Cosimo Corselli, fiorentino, basso, il quale dopo d'haver cantato un terzo in presentia di N. S. al vespero di tutti li Santi la mattina alla messa, un quarto et il giorno una lettione de morti, si compiacque N. S. d'ordinare subito al sig. Paolo Alaleona che dicesse che molto era piaciuto quel basso a N. S. e voleva lo ricevessimo secondo le nostre constituzioni. Non si trovorno presenti che 18 cantori, e nemine discrepante, il sig. maestro li dette la cotta ".

1624, aprile 9. " Essendo sopragiunta la morte del sig. Cosimo Corselli innanzi le 2 hore furono tutti intimati alla sua casa in parrochia di S. Simone ".

Severi Francesco.

Perugino, soprano, a. il 31 dicembre 1613.

1613, dicembre 31. " Martedì avanti il vespro intimati e congregati tutti questi sig. cantori... venne il sig. Pietro Ciammaricone, sotto-diacono di Cappella et familiare dell'ill.mo sig. card. Borghese et coram omnibus disse che N. S. haveva compiaciuto all'ill.mo sig. card. Borghese d'ammettere il sig. Francesco Severio, perugino, eunucho nel numero delli sig. cantori... et visti li suoi meriti et buona espettatione il sig. maestro di Cappella al presente sig. Archangelo Crivelli li diede coram omnibus la cotta con tutte le cerimonie et circonstantie che si usano ".

1626, luglio 13. " Il maestro diede conto come la compagnia delli sig. musici di Roma nella chiesa di S. Paolo haveva mandati li sbirri acciò levassero alcune opere di musica che fa stampare il sig. Francesco Severi, il che essendo giudicato malissimo fatto da tutti, fu risoluto che nessuno andasse a cantare in detta Compagnia sotto pena d'una paga per ciascuna volta. Solo il sig. Razzi discrepante ". Si ordinò in seguito di presentare un memoriale al Papa, e il giorno 14 ricevuti in udienza i cantori esposero i loro reclami, e il Papa ordinò a Mg. Vulpio che annullasse il breve che concedeva facoltà ai detti musici di fare quanto avevano fatto contro il Severi. Il Razzi che fu poi accusato di complicità coi detti musici fu multato di cinque scudi al mese per sei mesi. Il giorno 26 però fu graziato in vista delle scuse da lui fatte e della sua grande povertà ".

1630, dicembre 25. " Questa sera circa un'hora di notte è passato a miglior vita il sig. Francesco Severi, soprano, perugino, et ha lasciato herede la madonna santissima di Costantinopoli ".

1630, dicembre 26. " Questa sera si è data honorata sepoltura al detto sig. Francesco Severi nella chiesa di S. Maria di Costantinopoli ".

Rapuccioli Ferdinando.

Da Todi, contralto, a. il 1° luglio 1616.

1616, giugno 28. " Venne ordine che si sentisse Ferdinando Rapuccioli detto per soprannome Braccio, contralto di S. Pietro, dove li fu fatto cantare un quarto all'Inno ed un terzo alla Magnificat ".

1616, luglio 2. " In detta congregatione fu data la cotta ed accettato in cappella per motu proprio di N. S. et senza far mentione di sorta nessuna delle costitutioni il sig. Ferdinando Rapuccioli da Todi ". Il 7 novembre fu ordinato al Rapuccioli che " andasse ad imparare il contrapunto ".

1644, febbraio 25. " Giovedì in S. Andrea delle Fratte fu cantata la messa alla b. m. del sig. Ferdinando Rapuccioli presente il corpo. Morse il suddetto mercoledì 24 passato ".

Stocchi Biagio.

Romano, tenore, a. il 29 novembre 1616.

Razzi Giacomo.

Perugino, tenore, a. il 29 novembre 1616.

1616, novembre 29. " Comparve il sig. Hercule Ferruzzi, maestro di Cappella, dove disse d'aver hauto ordine dal sig. card. Del Monte per parte di S. B. datoli ieri in concistorio che si dovesse accettare in cappella per tenore il sig. Biagio Stocchi, romano, et che avesse il primo luogo, et il rev. sig. Jacomo Razzi, perugino, per mezza paga per uno fino alla vacanza del primo luogo di tenore et non altrimenti: et l'una parte et l'altra si sono di già contentati, et finita stamatina l'oratione, fatta la nostra solita congregatione et per li ordini auti l'abbiamo ricevuti in nostra compagnia et datoli la cotta et messi al possesso ".

1613, maggio 26. " Questa notte verso le 2 hore è passato a miglior vita il sig. Biagio Stocchi, per il quale questo giorno alle 22 hore si è cantato il *Libera nos Domine* a S. Carlo al Corso ".

Naldini Santi.

Romano, contralto, a. il 23 novembre 1617. Fu monaco silvestrino. Morì l'a. 1666, e fu sepolto in S. Stefano del Cacco, come vedesi nella lapide all'ingresso della chiesa.

1617, novembre 23. " Questa mattina il signor Hercole Ferruzzi ha esposto... come Nostro Signore ha ordinato, che si dia subito la cotta al sig. D. Santi Naldini, contralto, romano, per ordine e motu proprio di S. S. senza far prova alcuna di esso, derogando *per hoc vice tantum* alle nostre costituzioni ed al breve sopra ciò fattosi, e così fu preso et accettato per nostro fratello e li fu data la cotta e l'osculo della pace, et genuflesso prestò il solito giuramento avanti il sig. maestro conforme

al solito. Si avertisce però che N. S. vole che detto sig. Santi entri per sopranumerario e che non debba haver paga insino a tanto che non vacarà un luogo di contralto, et con questa conditione è entrato „.

1666, ottobre 10. " Domenica passò a miglior vita il sig. D. Santi Naldini, contralto, e decano della nostra Cappella. Lunedì 11, esequie del sig. Naldini a S. Stefano del Cacco „.

La lapide che ricordava il Naldini non esiste più in S. Stefano del Cacco. I monaci silvestrini donarono al Naldini il luogo per la sepoltura; ma crediamo che egli non fosse monaco silvestrino, perchè certo tale qualità sarebbe stata ricordata nell'iscrizione mortuaria. La lapide " per essere logorata dal calpestio, fu tolta, ma l'iscrizione è ricordata in un mss. Corsiniano e nell'Archivio dei Cantori „. D. O. M. SANCTI NALDINI MUSICO ROMANO SACELLI PONTIFICII EMERITO SEPULCHRUM HOC UBI EIUS HUMARENTUR OSSA VIVENTI AC BENE MERENTI MONACI SILVESTRINI CONCESSERUNT, seguiva nel mezzo il canone enigmatico con le parole: MISERICORDITER DOMINI IN AETERNUM CANTABO, e terminava con le parole: VIXIT ANNOS LXXX, MENSES VIII, DIES V, OBIIT DIE X OCTOBRIS MDCLXVI.

Conticelli Luigi.

Romano, tenore, a. il 29 ottobre 1618.

1618, ottobre 29. " A di 29 detto li sig. cantori in numero di ventinove si adunarono per il concorso del tenore vacante „. — " Fu data la cotta al sig. Luigi Conticelli (i concorrenti furono nove) per havere avuto il numero sufficiente dei voti, il Camerlengo ordina se li ritenesse due scudi il mese per farli imparare il contrapunto „.

1629, febbraio 16. " Essendo passato a miglior vita il sig. Luigi Conticelli il suo corpo fu portato avanti giorno alla Chiesa Nuova. Dopo la messa fu dato il possesso al sig. Simone Papi sopranumerario „.

Picciolini Pietro Giorgio.

Da Vercelli, basso, a. il 28 ottobre 1618.

1617, ottobre 28. " Per ordine di N. S. si diede la cotta senza far concorso a Pietro Giorgio Picciolini „.

1629, gennaio 20. " Dopo la messa il maestro presentò una lettera del sig. Pietro Giorgio Picciolini già cantore di N. S. colla quale faceva istanza che se li volesse concedere la paga di febbraio per potersene andare fuori di Roma, dove li parerà meglio „. Il Collegio acconsentì, ma il Camerlengo fece sapere " che non poteva dare detta paga al sig. Giorgio perchè era destinata alli suoi creditori „ e così fu risoluto di non più incaricarsene.

1631, gennaio 25. Nel diario del puntatore è inserita una lettera di risposta per augurii diretta al sig. Pietro Giorgio Picciolini, cantore di Camera di S. M. Cesarea a Vienna.

Tamburini Pietro Antonio.

Bolognese, contralto, a. il 4 febbraio 1619.

1619, febbraio 4. " Congregato il Collegio per la prova del contralto furono presenti tutti li compagni ". I concorrenti erano dieci, il signor D. Pietro Antonio Tamburini ebbe l'unanimità di voti " e per essere riuscito alle prove con applausi di tutti, *nemine discrepante* subito fu chiamato dentro et fattoli fare il giuramento, il maestro di cappella li diede la cotta, ed dopo havere abraciato e ringraziato tutti, si pose a sedere al suo luogo ".

1635, luglio 22. " Questa mattina è passato a miglior vita il signor Tamburini, et hoggi privatamente è stato portato a S. Dorotea, dove questa sera gli è stato cantato il *Libera me Domine* ". — 24. " Stamatina si son fatte l'esequie in S. Dorotea " l'inventario della roba lasciata fu fatto a cura dei cantori " fino a che vengono i suoi parenti et heredi ".

G. Haberl, 169.

Lazzarini Gregorio.

Da Ancona, soprano, a. il 28 ottobre 1619.

1686, ottobre 29. " Martedì a hore 15 di notte passò a miglior vita il signor Gregorio Lazzarini soprano, nostro decano " — " Mercordì furono fatte l'esequie al sig. Lazzarini nella chiesa di S. Ivo ".

Boretti Guidobaldo.

Da Gubbio, soprano, a. il 28 ottobre 1619.

1619, ottobre 28. " Congregati li sig. cantori il sig. maestro disse che il sig. card. Gallo, nostro protettore, gli haveva ordinato che si dia la cotta al sig. Gregorio Lazzarini per mezza paga, havendo havuto detto ordine da S. Santità, e che l'altro che concorreva concorresse per l'altra metà. Et di questo furono chiamati dentro li concorrenti per farli sapere l'ordine che ci era, et per sapere se si contentavano di concorrere a mezza paga e risposer che sì ". I concorrenti erano tre, e la maggioranza dei voti l'ebbe Guidobaldo Boretti.

1644, ottobre 28. " Li sig. Lazzarini e Boretti complimentarono li compagni per la loro giubilatione ".

1646, giugno 21. " Giovedì a hore 20 circa passò da questa a miglior vita il sig. Guidobaldo Boretti, soprano, giubilato. Fu intimato alle hore 23 per andare alla Chiesa Nuova ".

Sanci Lorenzo.

Contralto, a. il 4 marzo 1620 (leggi 1619).

1619, marzo 4. " Il sig. maestro disse che per ordine di S. Santità

si dovesse dare la cotta al sig. Lorenzo Sanci, per contralto et sopranumerario et così gli fu data la cotta „.

1626, dicembre 10. " Il sig. Lorenzo Sanci dopo la messa havendo fatto congregare tutti li serventi di quel giorno, ringratiò tutto il Collegio delle gratie fattegli e chiese perdono di tutte le offese fatte da lui poi disse che il Signore Iddio lo chiamava ad altro stato essendosi risoluto di pigliar moglie che però pigliava buona licentia da tutti offerendosi ancorchè lontano dalla Cappella servirli prontamente, al quale fu risposto che poichè così piaceva a lui, piaceva ancora al Collegio „.

GREGORIO XV.

Vittori Cavalier Loreto.

Da Spoleto, soprano, a. il 23 genn. 1622.

Compose il dramma *Galatea.* Fu sepolto in S. Maria sopra Minerva, dove si vede la lapide all'ingresso della porta laterale.

1647, gennaio 27. " Il sig. Cav. Loreto Vittori, musico insigne, pervenuto al fin dal suo servitio di anni 25 con cortese complimento prese licenza dal Collegio essendo per l'avvenire giubilato „.

1670, aprile 23. " In questo giorno morì su le 15 hore il cav. Loreto Vittori, soprano, eunuco giubilato „. 24. " Giovedì s'andò a cantare la messa di requie al sig. Vittori alla Minerva, ove stava esposto il cadavere per la quale fu dato dall'herede a ciascun cantore presente una candela „.

Il Vettori era cavaliere dell'Ordine del Cristo. Gli elogi che si meritò per il dramma *La Galatea* (Roma, Bianchi, 1639) possono leggersi in Jani Nicii Eritraei, *Pinacoteca*, 2, num. 68, il quale ne tessè la vita ancor vivente, e moltissimo l'encomia. Cfr. anche Crescimbeni, *Della vulgar poesia*, vol. IV, lib. 3, p. 176. Fu sepolto in S. Maria sopra Minerva, ove rimpetto alla porticella laterale si legge in un angolo del pilastro in tavola di marmo la seguente iscrizione: D. O. M. Equitem Loretum Victorium Spoletinum ab miram canendi artem, eximiam vocis suavitatem, Hetruscae poesis praestantiam apud principes, apud Pontifices acceptissimum, quam Ludovici card. Ludovisii summis precibus a Cosmo II magno Hetruriae duce sacellum pontificium impetravit Urbani VIII et Antonii card. Barberini beneficentia decoratum ipsius nominis fama viventem illustravit in chartis, fato extinctum in marmore celebrat. anno sal. hum. MDCLXX.

Ravani Francesco.

Lucchese, tenore, a. il 29 ottobre 1622.

1646, gennaio 21. " Domenica mattina a hore 11 incirca passò a miglior vita il sig. Francesco Ravano. Il 22 fu cantato il *libera nos Domine* alla Chiesa Nuova presente il corpo ".

URBANO VIII.

Niccolini Bartolomeo.

Da Calvi, basso, a il 27 gennaio 1624.

1624, gennaio 7. " In questa mattina si è fatto il concorso di un basso di Cappella [che mancava da cinque anni] e concorsero Geromino Ravara voti pro 22 contro 10; Leonardo Villani, pro 9, contro 23; Bartolomeo Niccolini, pro 31, contro 1; Lelio Catone, pro 7, contro 27. Restò con grandissimo applauso et honore il sopradetto Nicolini vincitore del partito ".

1649, gennaio 29. Il sig. Bartolomeo Niccolini dicendo che fra due giorni compirà i 25 anni di servitio prende licenza da' suoi colleghi e si scusa se talvolta fece delle mancanze.

1671, ottobre 13. " Esequie per la b. m. del sig. Bartolomeo Nicolini, basso, perdita di gran consideratione per essere egli stato un uomo eccellente nella professione et ancora per essere dotato di molte virtù sì nell'anima che nel corpo: ha il detto lasciata finita la linea di sua famiglia a Calvi sua patria; si faccia in detto luogo un seminario di giovani i quali si devono stradare in dottori di legge, medicina, over cerurgia; ascenderà la sua eredità vicino a 40 o 50 mila scudi ".

Alessi Giovanni Battista.

Da Roccacontrada, tenore, a. il 15 ottobre 1624.

1624, ottobre 15. Per la morte del Griffi, il card. Borghese propone che fosse messo in Cappella un tal soprano castrato che sta hora al servitio del sig. Acquaviva; ma S. S. diede ordine fosse nominato " un maestro di Cappella di Spoleto " e gli esaminatori riportorno da S. S. che gli si desse la cotta subito, e fosse ammesso senza altro concorso. Il detto maestro di Cappella di Spoleto " si chiama il sig. Giovanni Battista Alessio il quale ha ricevuto questo honore dal Papa d'essere chiamato al suo servitio senza concorso con tutto che a nome di S. B. fossero stati pubblicati gli editti per il concorso ".

1649, ottobre 17. Il sig. Gio. Battista Alessi finiti i 25 anni va in giubilazione.

1655, settembre 24. " Essendo morto in Paesi (?) il sig. Gio. Battista Alessio nostro compagno, giubilato, in questo giorno gli furono fatte le esequie alla Chiesa Nuova dove habbiamo tutti la sepoltura ".

Navarra Girolamo.

Da Lodi, basso, a. il 14 ottobre (leggi dicembre) 1624.

1624, dicembre 5. Fu aperto il concorso per il basso al quale presero parte nove concorrenti, nessuno raggiunse il numero dei voti prescritti, il solo Navarra ne raccolse 20 favorevoli, contrari 11. Glie ne mancavano due: e di questo fu dato conto al card. protettore e il giorno 11 " venne ordine da S. S. che si desse la cotta al sig. Girolamo Navarra e al sig. Francesco Ranolio (che aveva riportato voti favorevoli 11 e contro 20) per mezza parte per uno; ma è venuto altro ordine di S. S. che si soprasede, et così fu fatto ". Ai 14 venne ordine nuovamente che si desse la cotta al Navarro, avendo S. S. fattagli grazia dei due voti che gli mancavano " e così fu fatto. E il Ranoglio essendosi contentato di entrare in sopranumerario gli fu pure a lui data la cotta.

1649, dicembre 12. Il sig. Gironimo Navarra è giubilato havendo finito i 25 anni di servizio in Cappella.

1666, maggio 11. " Martedì a hore 14 passò da questa a miglior vita il sig. Girolamo Navarra, basso giubilato "..... " Mercordì esequie del sig. Navarra nella Chiesa Nuova ".

Renoglio Francesco.

Basso, a. il 14 dicembre 1624.

1626, gennaio 8. " Dopo la messa (funebre al Ferruzzi) si è discorso e risoluto si debba dare il luogho del defunto al sig. Francesco Renolio, basso sopranumerario, preso d'ordine di S. S. al primo basso vacante ".

1652, Francesco Ranolio figura tra i giubilati.

1659, maggio 24. " Sabato a cinque hore di notte passò a miglior vita il sig. Francesco Ranolio, giubilato ". Fu portato il giorno dopo alla chiesa di S. Lorenzo in Lucina e cantatagli la messa. Essendo morto intestato i cantori presero in consegna le robe per darle poi ai legittimi eredi, e furono incaricati di farne l'inventario B. Nicolini, G. Navarra e P. Nardi.

Cf. qui sopra le notizie del Navarra.

Bianchi Francesco.

Romano, tenore, a. il 18 gennaio 1625.

1625, gennaio 18. S. Santità comanda che si dia la cotta al sig. Francesco Bianchi.

1626, dicembre 20. Per vacanza del posto lasciato dal Santi il Bianchi è ammesso a godere la paga a metà con lo Striverio.

1652, gennaio 18. Il sig. Francesco Bianchi finiti i 25 anni di servizio in Cappella va in giubilazione.

1668, agosto 30. " Giovedì furono fatte le esequie per la b. m. del

sig. Francesco Bianchi il quale morì l'istessa mattina e si fecero in Chiesa Nuova „ (1).

Chi vide mai più la modestia offesa ?
Far da Filli un castron la sera in palco,
E la mattina il sacerdote in chiesa.

Togliamo dai diarii qualche notizia al riguardo.

1626, gennaio, 26 " Il sig. cardinale protettore ha mandato licenza *in scriptis* per i sig. Sancti, Bianchi, Nicolini e P. Loreto acciò vadino a servire il Card. Aldobrandini alle commedie delli S.ri Conti „.

1664, dicembre 11 " L'ecc.mo Principe di Gallicano disse al nostro maestro di cappella pubblicamente d'ordine dell'Ecc.ma D. Olimpia Pamphili che si desse licenza alli sigg. Nicolini, Pasqualini, Ceccarelli e Casata, dovendo haver da cantare un'opera in musica fatta dal suddetto principe, a quali fu concessa la licenza per tutto il tempo che bisogna per detta attione „.

1656, gennaio, 9. " Il sig. maestro espose che stante la fatigue che fanno li sigg. Argenti, Palombi e Del Pane in imparar la comedia che si fa per ordine di N. S. non possono essere al servitio, e perciò non si debbano presentare essendo così l'ordine. Siccome per mancanza delli suddetti non si puol cantare matutino, si canti la messa sola fino a che durerà simile impedimento „

Benedetto XIV dispose (*De Syn. dioec*, lib. 11, § 7) " contra vero, si qui ex ecclesiae cantoribus clerici sunt, ne hi in scenam ascendant, quod religiosissime observatur a musicis pontificiae capellae „.

Cipriani Antonio.

Basso, a. il 18 gennaio 1626.

1626, gennaio 18. " Dopo la messa il maestro fatti congregare tutti disse che il card. Barberini faceva gratia del luogo di sopranumerario al sig. Antonio Cipriani, basso „.

1649, luglio 17. " Essendo il sig. Antonio Cipriani, basso, hieri alle 22 hore passato a miglior vita, questa mattina alle 12 hore siamo stati intimati alla Chiesa Nuova, ove si è cantato il *libera nos Domine* presente il cadavere „.

Striverio Francesco.

Soprano, a. il 30 maggio 1626.

---

(1) Il Rosa nella satira I, 70 (*La Musica*) condannava il mal vezzo di far servire i cantori di chiesa alle rappresentazioni teatrali; ed era perfettamente nel vero asserendo ciò perchè i diarii dei puntatori molto spesso ricordano i servizi teatrali prestati dai cantori e le dispense ottenute dalla cappella per potervi prendere parte.

1626, maggio 30. " Il maestro disse che S. S. faceva gratia del luogo di sopranumerario al sig. Francesco Striverio già frate zoccolante et hora di S. Spirito in Saxia per soprano al primo vacante, et così il signor maestro li diede la cotta ".

1626, dicembre 20. Per vacanza del posto lasciato dal Santi, lo Striverio è ammesso a godere la paga a metà col Bianchi.

Bianchini Francesco.

Tenore, a. il 7 marzo 1627.

1627, marzo 7. " Questa mattina fu data la cotta al sig. Francesco Bianchini, tenore, per ordine dell'ill.mo sig. card. Biscia havuto da N. S. et fu ammesso per sopranumerario, dovendoglisi il luogo a prima vacanza di tenore ".

1640, marzo 17. " Hoggi è passato a miglior vita il sig. Francesco Bianchini, tenore. La mattina seguente andassimo tutti a cantarli il solito responsorio *Libera me Domine* ".

Lancioni Francesco.

Da Penne, soprano, a. il 29 giugno 1627.

1627, giugno 29. " Dopo la messa venne ordine dal sig. card. Biscia avuto da N. S. che fosse data la cotta e accettato per sopranumerario il sig. Francesco Lancioni, per la prima vacanza di soprano ".

1630, dicembre 25. " Il posto vacante del sig. Francesco Severi viene conferito nelle persone del sig. Francesco Lancione della Penna et Angelo Ferretti da Orvieto in conformità del decreto fatto li 5 agosto 1629 della loro immissione et perchè loro introrno in servizio a mezza paga sino a nova vacanza di soprano ".

1654, agosto 3. Il Lancioni, finiti i 25 anni di servizio, va giubilato.

1675, ottobre 1. " In questo giorno furono intimate le esequie da farsi al sig. Francesco Lancioni passato ad altra vita questa mattina avanti giorno ".

Papi Simone.

Romano, tenore, a. il 9 ottobre 1627.

1627, ottobre 8. " Fu congregatione per l'ammissione del sig. Simone Papi, tenore, sopranumerario, dopo il Bianchini ".

1654, febbraio 18. Simone Papi va in giubilatione, avendo finito i 25 anni di servizio nella Cappella.

1660, dicembre 14. " Martedì non si è servito perchè si andò a fare l'esequie alla Chiesa Nuova al P. Simone Papi, tenore, nostro compagno il quale passò a miglior vita alli 13 del presente sulle hore 12 ".

Ceccarelli Odoardo.

Da Bevagna, tenore, a. il 21 gennaio 1628. Fu amante di belle lettere. Fece un ristretto delle consuetudini della Cappella Pontificia.

Cf. Marracci, *Bibl. Mariana*; Regi, *Ist. dei Ministri degli infermi*, lib. 19, cap. 9, che lo dice per errore da Bagnorea.

1628, gennaio 21. " Per ordine di S. S. il maestro diede la cotta al sig. Odoardo Ceccarelli per tenore sopranumerario al secondo loco, cioè dopo il sig. Papi ".

1633, maggio 26. Il Ceccarelli è ammesso a mezza paga.

1634, dicembre 10. " N. S. ha ordinato che la paga del sig. Lodovico Petrorsi " contralto, si divida tra il sig. Odoardo Ceccarelli e il signor Filippo Vitale, tenori ".

1658, maggio 29. Il Ceccarelli è giubilato " il tempo di esso alla giubilatione compì con moltissimo garbo, soggetto meritevole, e sciente inoltre nella musica. Fu pregato venire qualche volta conforme fanno questi altri giubilati ".

1668, marzo 9. " Venerdì a hore 14 si andò a far l'esequie alla Maddalena per la b. m. del sig. Odoardo Ceccarelli, il quale passò da questa a miglior vita alli 7 del presente ".

Il Fétis, II, 232, ignora l'anno della morte del Ceccarelli.

Villani Leonardo.

Napoletano, basso, a. l'8 maggio 1629.

1641, giugno 4. " Martedì nella Chiesa Nuova si cantò messa al sig. Leonardo Villani, qual hieri passò a miglior vita ".

Jannicoli Curzio.

Da Osimo, basso, a. l'8 maggio 1629.

1629, maggio 8. " Il sig. Giovanni de Santos, maestro di Cappella, espose come di ordine di S. S. il posto vacante del Piccolino si debba conferire nelle persone di D. Leonardo Villani, napolitano, e D. Curtio Jannicoli, osmano, ambedue sacerdoti, con questo però che la paga di detto Piccolino si debba dividere la metà per ciascheduno sino a nova vacantia di detta parte dei bassi, et chiamati li detti due fu data loro la cotta ".

1648, luglio 10. " S'andò a S. Pantaleo ove era esposto il corpo del sig. Curtio Jannicoli, basso, quale passò a miglior vita la notte seguente (!) a questo giorno a hore 3 di notte, ove gli fu cantato il *libera nos Domine* ".

Ferretti Angelo.

Da Orvieto, soprano, a. il 5 agosto 1629.

1654, agosto 4. Il Ferretti, compiuti i 25 anni di servizio, va in giubilazione.

1663, settembre 13, giovedì. " Questa mattina si son fatte l'esequie al sig. Angelo Ferretti nella chiesa di S. Nicola in Carcere il quale è passato di questa a miglior vita questa notte passata ".

Landi Stefano.

Romano, contralto, a. il 29 novembre 1629. Fu chierico beneficiato di S. Pietro.

1629, novembre 29. " Venne il sig. Gioan Santos, nostro decano et maestro di Cappella et ordinò a bocca di N. S. che si dasse la cotta al sig. Stefano Landi per mezza paga, per la mancanza di contralto per la morte del sig. Nicolò Montagnano alias Nicolò Fanti, et per l'altra mezza paga si dovesse fare il concorso come si è fatto ".

Allegri Gregorio.

Romano, contralto, a. il 6 dicembre 1629. Fu scolare del Manino e condiscepolo di Antonio Cifra. Morì ai 28 (!) febbraio 1652 e fu sepolto in Chiesa Nuova nella nostra sepoltura fabbricata a spese del Collegio fino dal 1640 che sta appunto avanti la Cappella di S. Filippo vicino l'altare della SS. Annunziata, ove si legge la seguente iscrizione, con un canone scolpito nel marmo del chiusino della medesima:

CANTORES PONTIFICII | NE QUOS VIVOS CONCORS MELODIA JUNXIT | MORTUOS CORPORIS DISCORS RESOLUTIO | DISSOLVERET | HIC UNA CONDI VOLUERE | MDCXXXX.

1629, dicembre 6. " Hoggi habbiamo fatto in Monte Cavallo concorso per la parte di contralto a mezza paga per la prima vacanza di contralti ". Erano i concorrenti dodici e " cominciò il partito il sig. Gregorio Allegri, hebbe in favore ventisette voti, et di subito hebbe la cotta e fece li soliti baciamenti ".

1652, febbraio 18. " Il sig. maestro significò la morte del sig. Gregorio Allegri nostro compagno e compositore insigne, seguita alle hore 9 della precedente notte. Fu la perdita di un tanto valentuomo sentita con comune ramarico da tutto il nostro Collegio. Apprese egli la musical teoria dal sig. G. Nanino, già musico della nostra Cappella, e tanto s'avanzò nell'eccellenza del contrapunto e del comporre che quasi pareggiò il suo precettore nei più reconditi ed arcani artifici della musica del che ne faranno a i posteri degna testimonianza le istesse opere con somma exquisitezza elaborate per la nostra Cappella. Era di singolare bontà ed innocentia di vita... ".

HABERL, 111.

Zampetti Girolamo.

Soprano, a. il 31 dicembre 1630.

1630, dicembre 31. " Dopo il vespero il sig. maestro di Cappella riferì ai sig. cantori l'ordine datoli dall'E.mo sig. Cardinale Padron cioè di dare la cotta al sig. Girolamo Zampetti castrato dall'E.mo sig. cardinale Francesco Barberino, e al sig. Marc'Antonio Pasqualino castrato dall'E.mo sig. card. Antonio Barberini, et il sig. maestro diede prima la cotta al sig. Zampetti e poi la diede al sig. Pasqualini, et furono ammessi come sopranumerarii fino a nuova vacanza di soprani ".

1634, giugno 30. " La paga del sig. Giuseppe Bianchi, tenore, N. S. ha ordinato si divida alli doi sopranumerarii cioè Girolamo Zampetti e Marcantonio Pasqualini, soprani, mezza paga per uno ".

1647, agosto 9. " Venerdì finita la messa mgr. Segni, maggiordomo di S. S. disse che teneva espresso ordine datoli da N. S. che il luogo di soprano e paga quale hoggi possedea il sig. Gironimo Zampetti fosse conferito in persona del sig. Domenico Palombi, sopranumerario della nostra Cappella, presente e consenziente lo stesso Zampetti. E siccome parrà strana ai posteri questa rinunzia... ecco le cause che a ciò lo spinsero. Il sig. Gironimo Zampetti, soprano, di ottima voce, benchè nella scienza della musica e del contrappunto assai debole, ottenne il luogo in Cappella con l'introduzione di un poco lodevole esempio, cioè prendendo lui, soprano, la paga del Bianchi, tenore, morto allora. Il Zampetti era prodigo, giocatore, e lo stipendio della Cappella non era sufficiente ai suoi bisogni, combinò allora di vendere al Palombi per 600 scudi il suo posto, ed il Palombi accettò. Si opposero il cardinale protettore, il Papa, ed il collegio di cantori, ma lo Zampetti tànto fece che ottenne il suo intento. Ceduto il posto, voleva pur continuare a rimanere in Cappella e vestire la cotta, ma si opposero i colleghi e insistendo ne fu quasi cacciato a forza ". Il puntatore Odoardo Ceccarelli, molto si diffonde in questo incidente e termina annotando ai 27 agosto: " lo Zampetti non comparve mai più nella nostra Cappella, et absentatosi da Roma, e trattenutosi alcuni giorni in Collemancio sua patria, si è poi inteso che si sia trasferito a servir la cattedrale d'Ascesi, o come altri dicono la chiesa di S. Francesco di detta città ".

Pasqualini Marco Antonio.

Romano, soprano, a. il 31 dicembre 1630.

1646, dicembre 12. " Il sig. Marco Antonio Pasqualini diede parte al collegio come N. S. li haveva data licentia per andare in Francia chiamato da quella corona. E la licentia non è limitata ".

1659, giugno 29. " Il sig. Pasqualini disse il capitolo di terza volendo

chiudere il servizio di 25 anni fatto in Cappella, lo disse con tanta allegrezza che sbagliò una parola e così viene puntato scudi 2 „.

1691, luglio 5. " Dopo la messa fu dato parte alli compagni essere morto il nostro signor Decano sig. Marchantonio Pasqualino per colpo apoplettico in età di anni 77 et di servitù della cappella anni 60, mesi 6 e giorni 4, e furono intimate le esequie nella chiesa dell' Angelo Custode „. — 6 luglio. " All'hora intimata tutti li sig. compagni si trovarno alla chiesa dell'Angelo Custode ove stava esposto il cadavere del detto nostro compagno vestito in abito di detta confraternita et li fu cantata la messa „.

Il Fétis, VI, 461, asserisce che il Pasqualini l'anno 1642 abbandonò la cappella per passare al teatro, mentre è innegabile che vi rimase fino all'anno 1659. Perciò se andò sulle scene e vi restò sino al 1664 non vi durò che pochi anni. Però se devesi credere al diario del puntatore — che in questo caso fa fede — stenteremmo a credere che sia andato sulle scene dacchè ricordasi che per 60 anni *prestò servizio in cappella*, il che non avrebbe notato se invece fosse andato sul teatro.

Genuini, *Anagram*, lib. 3, p. 173. Anag. 117.

Per altre notizie sul Pasqualini cf. quelle qui sopra riguardanti Girolamo Zampetti.

Vitali Filippo.

Fiorentino, tenore, a. il 10 giugno 1631.

1631, giugno 10. " Mons. Fausto fa intendere alli cantori che S. S. vuole si dia la cotta al sig. Filippo Vitali per sopranumerario fino alla vacanza d'un tenore, il che subito è stato messo in esecutione „.

1633, maggio 26. Il Vitali è ammesso a mezza paga.

1645, ottobre 4. " Il maestro di Cappella disse che l'E.mo card. Panfili l'haveva mandato a chiamare e notificato d'ordine di S. S. che il sig. Filippo Vitali era stato provisto d'un canonicato per pensione havendo il suddetto sig. Vitali supplicata la ricompensa per potersi ritirare al suo paese, e perciò la paga del detto Vitali si debba dare al sig. Bonaventura Argenti „.

Salomonio Domenico.

Basso, a. il 7 giugno 1635.

1635, giugno 7. " Questa mattina avanti la messa bassa il maestro di Cappella ha esposto a tutto il collegio come Mons. Fausto d'ordine di N. S. ha detto che si debba dar la cotta a D. Domenico Salomonio, basso, per sopranumerario per la prima parte vacante di basso „.

1655. Sul registro di quest'anno il nome del Salomonio ha la † (defunto) ma non si registra quando morisse.

Mariani Cristoforo.

Da Subiaco, contralto, a. il 25 nov. 1635.

1635, novembre 25. " Questa mattina si è tenuta congregatione et il sig. maestro ha esposto come sia mente di N. S. di dare la cotta a Christoforo Mariani da Subiaco, contralto in S. Lorenzo in Damaso, con mezza parte e d'assegnargli l'altra metà a prima vacanza de' contralti „.

1663, marzo 27. " Nell'istessa mattina passò da questa a miglior vita il nostro compagno giubilato D. Cristoforo Mariani; morì il detto per la via in tempo che veniva in Cappella accompagnato dal sig. Bianchi fu la morte sua per gratia del Signore dopo haver detto messa in S. Spirito dove anco fu riportato il suo corpo per la sepoltura. Fu determinato farli le esequie nella Chiesa Nuova „.

Tamburini Antonio.

Contralto, a. il 28 novembre 1635.

1635, novembre 28. " Questa mattina si è cantato la messa sola dovendosi fare la funtione di dare la cotta al sig. Antonio Tamburino, contralto in S. Pietro..... con assegnargli l'altra mezza paga distribuita a D. Cristoforo Mariani, sino alla prima vacanza di contralti „.

1647, novembre 10. " Nella notte seguente a questo giorno alle nove hore circa il nostro sig. Antonio Tamburini di ottima voce e più d'ogni altro versato nella pratica del choro è passato a miglior vita nel decimoquarto giorno della sua infermità contratta col dormire alle vigne nelle passate vacanze. Fu portato alla Chiesa Nuova con gran numero di torcie e cantatoli il *libera nos Domine.* Alli 13 li furono fatti li funerali presenti tutti li nostri compagni „.

Haberl, 169.

Marazzoli Marco.

Parmigiano, tenore, a. il 23 maggio 1637. Morì ai 26 (!) gennaio 1662. Lasciò al collegio dei cantori un annuo anniversario, ed un altro ai beneficiati di S. Maria Maggiore, di cui era anch'esso beneficiato.

1637, maggio 23. " Viene ordine da N. S. di prendere come sopranumerario nella parte del tenore il sig. Marco Marazzoli, parmigiano, et così si è fatto „.

1662, gennaio 25. " Dopo cantato matutino sopragiunse uno spaventevole accidente al sig. Marco Marazzoli, dove subito fu dato avviso alla Camera di N. S. dove comparvero in Cappella alcuni Bussolanti con una sedia e fattolo portare in floreria li fu dato un bottone di foco „. Il Marazzoli morì il giorno seguente e quantunque avesse fatto testamento, la Rev. Camera s'impadronì di tutto, e di qui liti con gli

eredi ed i cantori legatarii di cinque luoghi di monte. I cantori riebbero il legato e l'anniversario fu tutti gli anni puntualmente celebrato.

L'ALLACCI dice erroneamente il Marazzoli veneziano. Fu bravissimo suonatore d'arpa, e virtuoso della regina Cristina di Svezia.

Bianchi Giuseppe.

Soprano, a. il 24 novembre 1637.

1637, novembre 21. " Si fa sapere che tutti venghino domani mattina in Cappella per dare la cotta al signor Giuseppe Bianchi, castrato del signor Principe Prefetto. La domenica 22 i cantori si radunarono, ma la cotta li fu data solo il giorno 24 e fu ricevuto per sopranumerario nella parte di soprano, senza pregiudizio di quelli che devono avere la paga avanti di lui ".

Testa Gaspare.

Basso, a. il 1° dicembre 1641.

Gualtieri Giovanni.

Basso, a. il 1° dicembre 1641.

1641, dicembre 1. " Questa mattina d'ordine di Mons. Fausto si è data la cotta alli sig. Gaspare Testa e Giovanni Gualtieri, bassi, a mezza paga per uno ".

1648, luglio 10. In seguito alla morte dello Jannicola N. S. decretò che alla prima vacanza di basso o di soprano si dovesse dare l'intera paga alli sig. Gaspare Testa e Giovanni Gualtieri.

1650, agosto 21. " Questa notte è passato a miglior vita il sig. Gaspare Testa, basso, e nella chiesa di S. Maria in Trastevere li ha cantato il *libera nos Domine* ".

1668, marzo 27. " In questo giorno passò a miglior vita il sig. Giovanni Gualtieri ".

1668, marzo 28. " Mercoledì all'hora del servitio furono fatte le esequie per il sig. Giovanni Gualtieri alla Chiesa Nuova ".

Savioni Mario.

Romano, contralto, a. il 16 marzo 1642.

De' Rossi Francesco Flaminio.

Romano, contralto, a. il 16 marzo 1642.

1644, febbraio 28. Savioni e Flamini sono ammessi a mezza paga.

1644, dicembre 18. " Questa mattina si sono messi in possesso della parte intera i sig. Mario Savioni e Francesco Flaminio De' Rossi. contralti, per la vacanza del sig. Rosini ".

1667, marzo 16. Mario Savioni e Francesco Flaminio De' Rossi, finiti i 25 anni di servizio, vanno in giubilazione.

1671, dicembre 7. " Mercoledì si fecero l'esequie in S. Lorenzo in Lucina per la b. m. del sig. Francesco Flaminio musico contralto ".

1685, aprile 21. " In questo giorno morì il sig. Mario Savioni, contralto, giubilato. Le esequie furono fatte il 4 maggio nella Chiesa di Monte Santo ".

L'ADAMI (pag. 204) lo chiama " uomo singolare nei concerti di camera "; diede alle stampe due *libri di mottetti a voce sola* (Roma, Mascardi, 1650) e *Quattro libri di madrigali a tre voci* (Roma, Mascardi, 1660). Nella *Scelta di mottetti a tre voci* del Caifabri (Roma, 1667) vi sono dei mottetti a tre voci del Savioni come pure ve n'ha nella *Collezione di mottetti a 1, 2, 3, 4 voci* del canonico Silvestri da Barbarano (Roma, Lazzari, 1668).

Casata Santi.

Da Matelica, soprano, a. il 25 marzo 1643.

1646, giugno 25. Santi Casata è ammesso a mezza paga.

1668, marzo 25. Santi Casata, compiti i 25 anni di servizio, va in giubilazione.

1690. ottobre 14. " In questo giorno arrivò l'avviso che era passato a miglior vita alli 9 del corrente, il sig. Santi Casata in patria sua. — Martedì 12 furono fatte alla Chiesa Nuova le esequie alla b. m. del sig. Casata, giubilato ".

INNOCENZO X.

Argenti Bonaventura.

Perugino, soprano, a. il 15 agosto 1645. Lasciò sei mila scudi per terminare la Chiesa Nuova, ed i padri per gratitudine lo seppellirono nella loro Cappella.

1645, agosto 15. " Avanti la messa il maestro di Cappella riferì che il sig. card. Panfilio l'haveva mandato a chiamare et gli haveva ordinato da parte di N. S. di ricevere come sopranumerario in Cappella il sig. Bonaventura Argenti, soprano ".

1670, agosto 15. B. Argenti, avendo finiti i 25 anni di servizio in Cappella, va in giubilazione.

1697, febbraio 8. " Questa mattina alla Chiesa Nuova si son fatte le esequie alla b. m. del sig. Bonaventura Argenti, decano soprano, giubilato, quale passò a miglior vita la sera antecedente ad un'hora di notte, et al solito gli è stata cantata la messa di requie presente il suo corpo ".

Tagliaferro Silvestro.

Tenore, a. il 18 marzo 1646.

1646, marzo 18. Il Tagliaferro vinse il concorso al quale presero parte dodici persone. Fu eletto con voti 25 favorevoli e 6 contrari.

1650. In questo anno figura ancora Silvestro Tagliaferro: manca l'anno 1651 dei diarii, e in quello del 1652 non figura più. Non trovandosi il suo nome tra i cantori giubilati conviene credere che fosse morto tra il 1650 e il 1651.

Coilozzi Giovanni Battista.

Romano, contralto, a. il 19 maggio 1646.

1646, maggio 17. Vinse il posto nel concorso fatto per la morte del De Grandis. Ebbe voti 29 favorevoli e contrari 2.

1701, febbraio 14. " Lunedì all'hora destinata si cantò la messa funebre per l'anima del signor Cuilozzi passato a miglior vita la scorsa notte „. Le esequie furono fatte nella chiesa delle Stimmate.

Fabrizi Domenico.

Tenore, a. il 25 giugno 1646.

1646, giugno 25. Domenico Fabrizi è ammesso a mezza paga. Aveva preso parte al concorso per tenore ai 25 di marzo.

1676, novembre 9. " Martedì messa di requiem per l'anima del defunto nostro compagno Domenico Fabrizi, tenore, giubilato, quale passò a miglior vita hieri a notte „.

Rodomonte Domenico.

1646, giugno 25. " N. S. dispone che si pigli per sopranumerario il sig. Domenico Rodomonte, soprano, e che però gli corra la pensione „. Costui non è citato nel ms. del Fornari, nè dopo se ne ha più notizie. Sparisce il nome anche nei diarî degli anni seguenti.

Palombi Domenico.

Da S. Severino, soprano, a. il 25 luglio 1646. Fu eccellente pittore e scolare di Pietro da Cortona.

1671, giugno 29. Domenico Palombi, finiti i 25 anni di servizio, va giubilato.

1686, dicembre 22. Nel diario del puntatore è allegata una lettera del Palombi da S. Severino di ossequio al Collegio dei Cantori.

1690, gennaio 18. " Furono dal puntatore intimate per la mattina seguente le esequie del sig. Domenico Palombo, giubilato, che passò a miglior vita alli 5 gennaio in patria sua „.

Bianchi Giuseppe.

Soprano, a. il 18 gennaio 1648.

1648, gennaio 18. " Questa mattina il sig. Simone Papi, maestro di

Cappella, ha riferito havere ricevuto dal card. Odescalchi di dare la cotta, malgrado l'aperto concorso, al sig. Giuseppe Bianchi, soprano, con la paga del contralto, il che fu fatto „.

1653, dicembre 5. Giuseppe Bianchi con lettera in questa data, si licenza dai colleghi di cappella e va a Cremona, sua patria.

Sirleti Gabriele.

Contralto, a. il 24 ottobre 1648.

1648, ottobre 24. Gabriele Sirleti, contralto, in seguito a concorso è ammesso come cantore.

1662, aprile 5. " Venerdì prossimo passato alle 22 hore passò da questa a miglior vita il sig. Gabriele Sirleti, contralto della nostra Cappella „. Le esequie furono fatte in S. Lorenzo in Damaso il giorno 17, essendo in quei giorni caduta la Pasqua.

Nardi Fr. Paolino.

Romano, minore osservante, soprano, a. il 16 dicembre 1649.

1649, novembre 17. " Nel concorso per basso, frate Paolino [Nardi] ebbe voti 30 in favore e 1 contrario, ma essendo frate non si potette dargli la cotta senza licenza del Papa „. Il 16 dicembre il puntatore nota che N. S. haveva concesso al Nardi di passare dalla religione francescana a quella di S. Spirito in Sassia.

1693, novembre 20. " Venerdì esequie alla Chiesa Nuova per la b. m. di fr. Paolino Nardi nostro compagno, basso, giubilato, passato a miglior vita „.

Tizii Tommaso.

Romano, basso, a. il 19 marzo 1652.

1648, novembre 21. Restò approvato nel concorso per nostro cappellano il sig. D. Tomaso Titii, tenore, al presente nella basilica di S. Maria Maggiore.

1652, marzo 19. Il signor Tomaso Titii è ammesso per concorso al posto di tenore con voti favorevoli 25, contrari 5.

1677, marzo 21. " Il sig. Tomaso Titio diede parte a tutto il nostro Collegio che nel giorno 19 già passato, haveva compito il tempo del suo servitio „. Segue un grande elogio del Titio come cantore e come compositore.

1686, dicembre 10. " Martedì verso le 7 hore passò da questa a miglior vita il sig. D. Tomaso Titii, tenore giubilato. Venerdì: in questo giorno si celebrarono le esequie alla Chiesa Nuova „.

Peretti Antonio.

Contralto, a. il 19 marzo 1652.

1652, marzo 19. Il sig. Antonio Peretti è ammesso per concorso al posto di contralto con voti favorevoli 26, contrari 4.

1661, giugno 3. " Venerdì non si servì per fare l'esequie nella Chiesa Nuova del sig. Antonio Peretti, contralto, nostro compagno, che morì hieri sera a hore 14 „.

Del Pane Domenico.

Romano, soprano, a. il 10 giugno 1654.

1654, giugno 9. " Il sig. maestro di Cappella chiamati in disparte i compagni disse che l'ordine dell'E.mo Protettore era che non si dovesse fare più il concorso per soprano, ma che la mattina seguente si desse la cotta al sig. Domenico del Pane, soprano, musico di camera dell'Ecc.ma Donna Olimpia Panfili onde a tale ordine partirono tutti, e non si fece altro concorso „. Il mattino seguente il Del Pane ebbe la cotta.

1679, giugno 11. " Il sig. Domenico Del Pane questa mattina si è licentiato dal servitio della Cappella... per havere compiuti 25 anni „.

1694, dicembre 11. " Sabato furono fatte le esequie nella chiesa di S. Francesco di Pavola alla b. m. del sig. Domenico Del Pane nostro compagno, soprano giubilato, il quale passò a miglior vita la sera delli 10 corrente e questa mattina al solito gli è stata cantata la messa di requie presente il suo corpo „.

Fu per parecchi anni ai servigi di Ferdinando III imp. e quindi passò tra i cantori pontificii. L'Adami afferma che " fu buon compositore nello stil grosso ed ha lasciate molte opere nella nostra cappella „. Per queste opere cf. Baini, *Mem. di Pier Luigi da Palestrina*, II, 47, 490, e Haberl, 158.

Il Fétis, VI, 439, ignora questi particolari biografici sul Del Pane.

E Celani.

La Chitarra francese.

Appunti.

Verso la metà del secolo XVII l'epoca più splendida del liuto era ormai trascorsa, e lo stromento, colpito da una decadenza evidentemente necessaria nel progresso dell'arte, sopravviveva a sè stesso per far risuonare sulle sue corde composizioni insignificanti, affatto prive di quell'ispirazione geniale di cui ammiriamo esempî innumerevoli nelle intavolature dei liutisti che vissero alla fine del cinquecento e nei primi anni del seicento.

Ciò avveniva perchè da un lato il liuto si era, dirò così, esaurito in tutto quello che si poteva ottenere dai suoi mezzi in fatto di creazione originale, e perchè da un altro lato esso non si prestava più a riprodurre, negli adattamenti delle composizioni vocali e stromentali alla sua tasteggiatura, la ricchezza e la forza espressiva che la musica andava assumendo in ogni sua manifestazione.

Il liuto non poteva rivaleggiare cogli stromenti da tasto, nemmeno quando fu arricchito di corde a vuoto (arciliuto o tiorba); così, anche nei limiti più semplici, il suo carattere ne restava alterato sfavorevolmente, senza compensi abbastanza di rilievo che valessero a favorire sia il compositoro, sia il suonatore. Adatto pel genere severo, aveva potuto talvolta ricordare vagamente le Canzoni, i Madrigali e i Mottetti polifonici del cinquecento; aveva imitato il sentimento di essi in forme sue proprie di Fantasie e Ricercari; ma si era prestato in modo perfetto per le melodie, quasi sempre graziose, inventate

dal liutista, che molto spesso precorreva il suo tempo verso nuovi orizzonti.

La potenza di esso però era assai ristretta: i suoni isolati o riuniti in accordi erano ottenuti col puro e semplice pizzicare delle corde, con un timbro alla lunga non troppo gradevole, e non davano varietà di effetti per mezzo di quelle legature e di quegli abbellimenti che pur troppo diventarono più tardi stucchevoli sulla chitarra. In cambio l'estensione delle corde, che nell'arciliuto diventava enorme, permetteva lo sviluppo regolare, per quanto in toni limitati, della composizione. Tuttavia il liuto non mancava di certi abbellimenti speciali, di cui dobbiamo tener conto nei riguardi dello sviluppo della melodia dalle voci costituenti la polifonia del cinquecento, abbellimenti molto semplici, che consistevano in note di legame tra i suoni della composizione polifonica, che il riduttore trasportava sullo stromento; questi ne usava allo scopo di ottenere, con un effetto melodico più accentuato, la sonorità, che sarebbe mancata per le note di lunga durata, e la chiarezza nell'intreccio delle parti. Nelle cadenze però il sistema risultava molto monotono, perchè la forma melodica era sempre la stessa presso tutti i liutisti e per ogni genere di musica.

Circa gli accordi poi è da osservare che essi apparvero per la prima volta come elemento integrante della composizione musicale precisamente sul liuto, dove melodia ed armonia si distinsero, pur creando un insieme omogeneo, molto prima che i dotti se ne accorgessero e ne comprendessero l'importanza.

All'epoca di cui parliamo dunque il liuto aveva dato tutto ciò di cui era capace, e non era più atto a rinnovellarsi con mezzi abbastanza efficaci per seguire i progressi meravigliosi dell'arte musicale.

La chitarra invece, fino allora priva, come vedremo, d'ogni funzione possibile in una musica che non fosse un accozzamento di strimpellature privo di un concetto informatore, cominciava ad assumere un carattere proprio, che non mancava di grazia, e guadagnava il favore dei musicisti per la sonorità più robusta di quella del liuto, dovuta alla grandezza dello stromento, per gli effetti delle sue strappate *(batteries)*, per la novità e la varietà degli abbellimenti, e per la facile digitazione della sua tastiera, che non portava che cinque corde.

Tuttavia prima di una composizione regolare di vera musica per la chitarra apparvero in Italia le stranissime sonate di *chitarriglia*.

Per notarle si aveva inventato un alfabeto, maiuscolo quasi sempre,

ogni lettera del quale indicava la posizione complessiva che dovevano prendere le dita della mano destra sulle corde e sui tasti per ottenere, strisciando rapidamente le cinque corde col pollice o coll'indice della sinistra, un accordo di cinque suoni. Tale accordo evidentemente non aveva la forma di 3ª e 5ª che quando il basso poteva risuonare sulla quinta corda; negli altri casi risultava di 3ª e 6ª, o di 4ª e 6ª, ma per l'effetto richiesto bastava che dall'insieme dei suoni risultasse presso a poco l'impressione dell'accordo perfetto di 3ª e 5ª; la pratica aveva così indovinato ciò che la teoria non arrivò a stabilire che molto più tardi.

Per notare dunque le sonate di *chitarriglia* si mettevano le lettere adatte sopra una linea trasversale; piccoli tratti perpendicolari ad essa verso il basso o verso l'alto indicavano se l'accordo doveva essere strisciato col pollice dal basso all'acuto, oppure coll'indice dall'acuto al basso. Uno strimpellamento del tutto primitivo costituiva la sonata, o più precisamente il ritmo di antiche arie di danza, con una certa varietà di accordi, ma all'esecutore mancava qualunque indicazione per la misura, vigendo la sola regola che bisognava fermarsi un po' quando si trovava un punto ed accelerare un po' quando le lettere erano poste tra due S S.

Tale sistema di frastuono armonico piacque e durò a lungo; anzi molte poesie del secolo XVII sono stampate *colle lettere per la chitarra*, forse allo scopo di notare l'accompagnamento ad una melodia conosciuta sulla quale si potevano cantare queste poesie, o forse allo scopo di permettere l'improvvisazione di una cantilena o di un recitativo sulle serie di accordi segnati colle lettere dove cadeva l'accento dei versi.

Quando allo strimpellare delle lettere si aggiunse il pizzicare delle corde, come nel liuto, si ebbe la chitarra alla spagnola, sulla quale diveniva possibile una musica che risultava meno primitiva, colla tendenza di perfezionarsi grado a grado secondo concetti artistici adeguati al carattere dello stromento.

Allora spiccò nelle composizioni per la chitarra una varietà nei mezzi d'espressione maggiore che in quelle per il liuto: le strappate, *batteries*, ascendenti e discendenti, impiegate senza troppa profusione, e solo per accentuare il ritmo della melodia, le legature (*cheutes* dal basso all'acuto e *tirades* dall'acuto al basso), i *tremblements* (mordenti), i *martellements* (trilli), e i *miolements* (effetti di *tremolo* ottenuti coll'oscillazione della mano sinistra sulle corde), — tutti questi abbellimenti offrivano risorse speciali al buon gusto ed all'abilità del chitarrista.

Per l'intavolatura della chitarra francese, che aveva le stesse corde della chitarra spagnola, si usava il rigo alla rovescia di quest'ultima, i suoni, cioè, vi conservavano la posizione naturale dell'accordo dal basso in alto, mentre l'intavolatura della chitarra spagnola rifletteva sul rigo la posizione delle corde sullo stromento:

Chitarra spagnuola		Chitarra francese	
la	Vª corda	mi	Cantino
re	IVª »	si	IIª corda
sol	IIIª »	sol	IIIª »
si	IIª »	re	IVª »
mi	Cantino	la	Vª »

Non vi si impiegava l'alfabeto per le *batteries*, ma ogni volta si scrivevano tutte le lettere (minuscole) relative alle posizioni delle dita, per ogni corda, sulla tasteggiatura dalla quale risultavano tali *batteries*, e finalmente per distinguere i valori ritmici si segnavano le solite note musicali.

Le corde doppie, all'unissono le acute ed all'ottava le basse, erano talvolta determinate dall'autore della musica, ma d'ordinario si mettevano all'ottava le due corde basse (*la* e *re*), all'unissono la seconda e la terza, e si lasciava una corda semplice per cantino. Questa disposizione produceva in certi casi un po' di disordine nell'andamento delle parti che costituivano la composizione, e la melodia era così troppo spesso spezzata in salti di ottava per la noncuranza con cui il compositore scriveva la sua intavolatura sotto il punto di vista musicale, perchè badava solo agli effetti di sonorità.

In questo genere di notazione è degna di studio *La Guitarre Royalle* di Francesco Corbetta, edita a Parigi nel 1671. Il Corbetta,

nato a Pavia verso il 1630, fu chitarrista celebre in tutta Europa; si sa infatti che viaggiò a lungo in Italia, in Spagna e in Inghilterra, dandovi concerti applauditissimi, e che prese dimora più tardi a Parigi in tutta la pienezza del suo talento. Le intavolature che egli pubblicò nella sua *Guitarre Royalle* rappresentano tutti i generi delle arie di danze che erano in voga nella seconda metà del secolo XVII (*Allemandes*, *Sarabande*, *Passacagli*, *Gighe*, *Minuetti* e *Ciaccone*), con alcuni *Preludi*, *Rondeaux* e *Fantasie*; nè vi mancano composizioni di carattere storico e politico, quali: *Allemande sur la mort du Duc de Glocester*, *Le tombeau sur la mort de Madame d'Orleans, Allemande et sa suitte sur l'imprisonnement du Duc de Bouquingam* (sic!), ecc.

Scelgo come saggio dell'arte che prevalse sulla chitarra francese per la bravura del Corbetta una sua *Allemande*, avvertendo che gli abbellimenti segnati dall'autore sono qualche volta d'interpretazione incerta, perchè egli dice che una virgoletta speciale significa *qu'il faut rebattre le petit doigt*, ciocchè praticamente non è sempre possibile.

FRANÇOIS CORBETTA (1671), *Allemande cherie du Duc d'Yorck.*

Tra gli scolari del Corbetta si distinse Robert De Visée, che fu chitarrista favorito alla corte di Luigi XIV, e che godè grande fama ai suoi giorni. Come ogni buon compositore per la chitarra, egli si studiava di *satisfaire l'oreille préférablement à tout*, e di fatti nella sua prima opera, pubblicata nel 1682, figurano varî pezzi abbastanza leggiadri, quantunque semplici ed ingenui. Nella sua intavolatura non v'ha dubbio, disgraziatamente, sui segni degli abbellimenti; l'abuso del mordente e il continuo strimpellare delle ***batteries,*** a quattro ed a cinque corde, finiscono troppo spesso coll'annoiare. Le sue *suites*, composte nelle poche tonalità più appropriate allo stromento, presentano le arie di danza delle quali già il Corbetta ci aveva dato saggio, però in una forma più piacevole per la spigliatezza della melodia, per quanto semplice come già dissi, e per la varietà dell'armonia. Ne trascrivo ad esempio una ***Passacaille***, una *Gavotte* ed una *Chaconne*; per quest'ultima il De Visée adopera un'accordatura della chitarra diversa dall'ordinaria:

ROBERT DE VISÉE (1682), *Passacaille.*

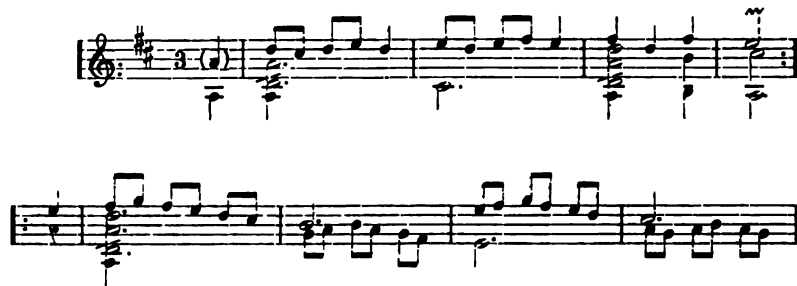
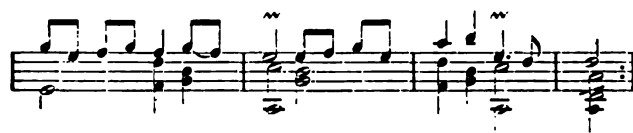
A la fin de chaque couplet l'on joue le premier une fois seulement.

Il De Visée immaginò la ***nuova accordatura*** usata in quest'ultimo pezzo allo scopo di ottenere maggiore sonorità nelle ***batteries*** e maggiore estensione nelle note acute. Ma con tale innovazione egli non riescì ad aumentare in eguale misura le risorse artistiche dello stromento; ne ridusse anzi l'impiego al tono di ***sol magg.***, che risuona nell'accordatura.

Le ***Nouvelles découvertes sur la guitarre***, che François Campion pubblicò a Parigi nel 1705, riguardano principalmente differenti accordature che l'autore inventò nello stesso intento a cui aveva mirato prima di lui Robert De Visée. Ecco le accordature da lui tentate:

Esse non giovarono affatto dal lato artistico al carattere della chitarra: favorirono gli effetti sonori delle strappate in danno della varietà delle modulazioni.

Le brevi composizioni del Campion, che qui riproduco, sono trascritte nell'accordatura ordinaria.

François Campion (1705), *Italienne.*

Trompette.

Gavotte.

L'accordatura ordinaria durò senza contrasto anche dopo le ***découvertes*** di Campion, fino a quando fu aggiunta allo stromento la sesta corda nell'intervallo di IV discendente dalla quinta corda. Per tal modo la chitarra acquistò tutta la potenza di cui era fornito il liuto, pur differenziandosi da questo per un insieme di suoni più grave:

Ma i perfezionamenti del clavicembalo, sul quale la musica poteva svilupparsi liberamente tanto nella composizione quanto nell'esecuzione, fecero sparire quasi completamente gli stromenti da pizzico, il timbro dei quali d'altronde, troppo debole e povero, si prestava male ad associarsi ai suoni delle orchestre. La chitarra ebbe vita propria, guadagnando in dolcezza, coll'abbandono delle corde doppie, ciò che perdeva in forza e pastosità. Su di essa risuonarono composizioni un po' scipite, se si pensa al progresso maraviglioso che allora

risaltava nell'arte musicale. Tuttavia non bisogna trascurare nella storia della musica moderna che gli stromenti da pizzico, liuto e chitarra, determinarono la prima apparizione degli accordi sotto la melodia (1), e che la chitarra portò abbellimenti graziosi sulla linea melodica un po' dura che era stata creata dai liutisti del cinquecento. Sotto questo punto di vista non mi parve inutile sollevare ricordo di un tempo ormai obliato.

Romano d'Ezzelino, 1907.

Dr. Oscar Chilesotti.

---

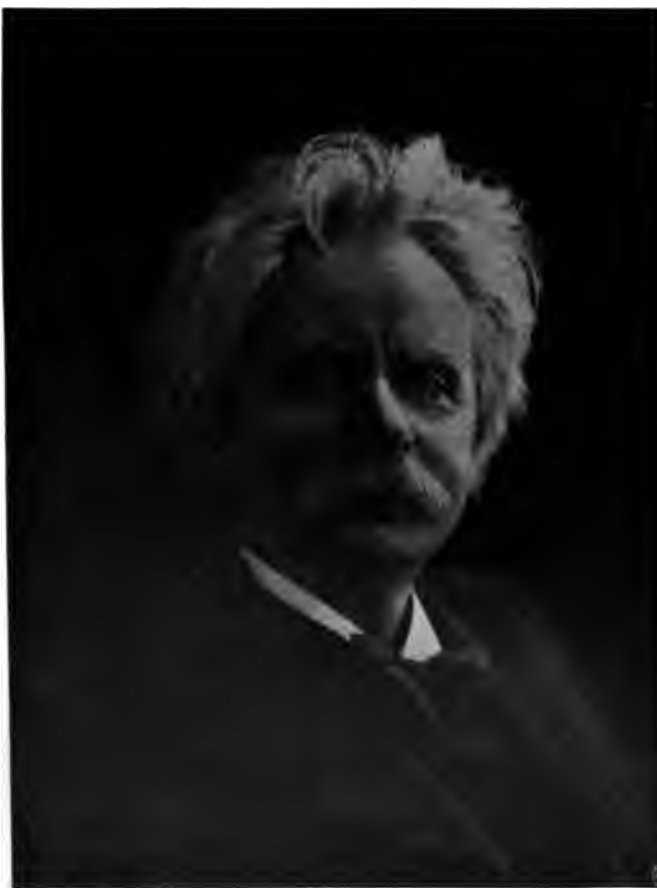
(1) A proposito degli accordi usati sul liuto e sulla chitarra è da osservare che quando l'armonia, nella ricerca di effetti nuovi, arrivò a stabilire certe dissonanze, quali si riscontrano negli accordi di settima diminuita, questi accordi male si adattavano all'accordatura del liuto, perchè avrebbero richiesto posizioni complicate e difficili se avessero dovuto essere eseguiti sulle quattro corde acute dello strumento; nella chitarra invece la digitazione diventava agevole:

	LIUTO	CHITARRA
I^a corda	2	2
II^a »	1	1
III^a »	3	2
IV^a »	1	1
V^a »		
VI^a »		

Nel liuto risuonavano facili e dolci gli accordi maggiori e minori dei toni permessi dal temperamento imperfetto praticato nel secolo XVI, per quanto l'accordatura del liuto in realtà avesse ordinato perfettamente bene quel temperamento eguale che solo più tardi fu fissato su base scientifica.

Arte contemporanea

UN GIORNO VISSUTO CON EDVARD GRIEG NEL SUO NIDO DI NORVEGIA (1)

Il dì che io andai da Edvard Grieg, i vascelli di due importanti flotte avevano gettato l'àncora nell'ampio porto di Bergen: eran vascelli tedeschi e vascelli russi. — V'era, inoltre, la bianca goletta dell'imperatrice Eugenia. — Sebben rigurgitasse di marinai, Bergen — a cui corre incontro il mare — serbava la sua fisonomia caratteristica. A mantenerla, bastava il visibilio delle casine assiepate sui pendii, e il venir della gente dal mercato del pesce; e i car-

EDVARD GRIEG.

(1) Da un libro di prossima pubblicazione: " *L'Anima e la Luce del Nord* ". Studi e viaggi a traverso Norvegia, Svezia e Danimarca (Fr.[1] Treves, Milano).

relli dalle serre di fiori — che son così gentile prerogativa di quel penetrale estremo di *fjord* profondo.

Nella Norvegia: paesaggio di Bergen.

A Bergen: ritorno dal mercato del pesce.

Le casine di Bergen.

Pescatori di Bergen.

La farragine degli edificî piccoli, bassi, dai tetti vivamente spioventi, dà idea di un gran popolo sparso, vigilante alle falde degli alti monti, che, assieme al mare, incorniciano Bergen.

La gente che, dall'otto alle dieci del mattino, torna dal mercato del pesce, è una processione di donne, di uomini adulti, di vecchi, di fanciulli; ognun di loro reca — penzolanti fin quasi a toccare il suolo, colla gola squarciata o la bocca leggermente beante — due, tre, cinque merluzzi, pescati la notte prima: ovvero grassi e lunghi cefali, dalle strie gelatinose e verdastre. Par che tornino da una pesca promessa, miracolosa.

Le piccole serre dei fiori del mercato di Bergen.

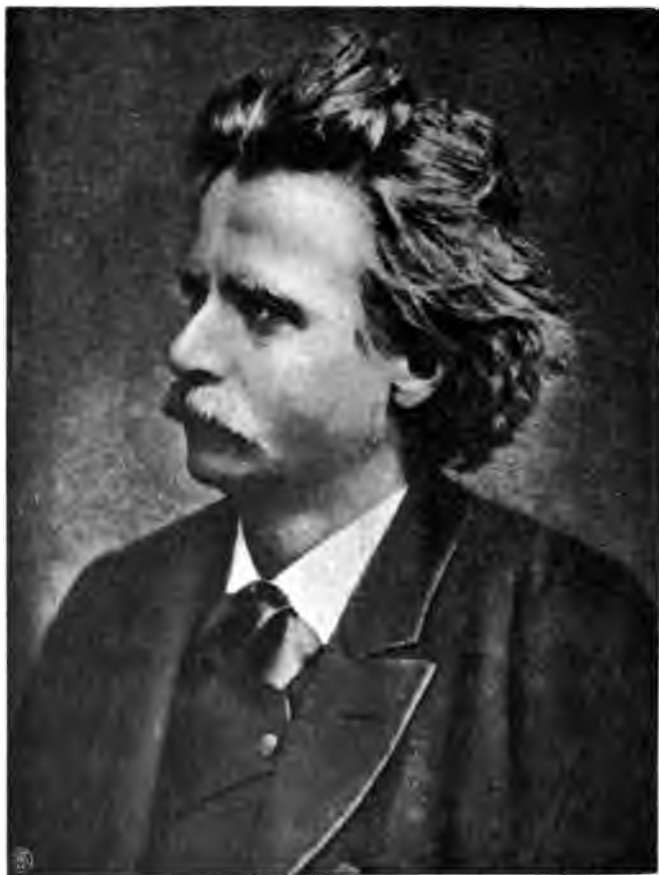
Presso al mercato del pesce, è il mercato delle piante e dei fiori. Le piante stanno in vasi racchiusi entro serre a vetri, le quali occupano il sommo di cocchî a due ruote — vicini gli uni agli altri —: quando il mercato è finito, s'attaccano i cavalli, e i cocchî dileguano di qua, di là. È una nota graziosa, fine.

Alla stazione, domandai all'amico di Bergen che m'accompagnava, in quale disposizione probabilmente avrei trovato Edvard Grieg. Mi rispose:

« È come domandare del tempo norvegese: ora è giorno chiaro, e ora è giorno tempestoso ».

Notate che la mia iniziativa era aggravata dall'apparecchio fotografico, ch'aveva meco; pronto a tutte le curiosità, a tutte le indiscrezioni, a tutte le audacie .....

Dico subito che a me toccò il *giorno chiaro*: chiarissimo giorno: nemmeno l'ombra d'una nube.

Sulla linea ferroviaria che conduce a *Hop* — dove bisogna scendere se si vuole andare a Troldhaugen, ov'è la villa Grieg — non ci son che terze classi: notate che, spesso, ha occasione di viaggiarvi il Michelson, il Presidente del Consiglio dei Ministri, cui

Edvard Grieg.

tanto deve la Norvegia. Egli possiede una villa immediatamente presso a Fiösanger; dove il treno sosta — poco avanti di toccar *Hop*.

I carrozzoni del treno su cui mi trovava, eran lunghissimi e lindi: le pareti, all'esterno, recavano impresso il disegno delle connesse assi del cassero delle navi.

Lungo il percorso — che dura all'incirca tre quarti d'ôra — si veggono, a destra e a manca, stagni brevi ove galleggian ninfee, e poggî — or rocciosi e or verdi e molli; pascoli ristretti, margini illeggiadriti da cespi di rose selvatiche: nitide casupole fan capolino qua e là: il suolo è ineguale, cappriccioso.

Descrivo minutamente, perchè giova — a delinear la figura d'Edvard Grieg — d'aver l'idea precisa dell'ambiente dove egli per più che venti anni visse molti mesi dell'anno: i mesi più fecondi,

La bandiera norvegese sventola sulla casa di Edvard Grieg.

Il cancello da cui si entra nella villa Grieg.

certo, l'ispirazione della sua gran musa: i mesi della magica stagion per della luce.

Infilai — a seguito dell'indicazione d'un ferroviere — un viottolo che sale e scende tortuosamente per una serie di balze amene: riuscii, infine, in uno slargo: in fondo si scorgeva una villetta, placida fra i pini, culminante su un promontorio: in cima vi sventolava la bandiera norvegese. Avrei giurato che quella era la villa d'Edvard Grieg. Era quella, infatti. Dovetti, certo, smarrire il sentiero che dirittamente vi adduce; giacchè mi fu d'uopo di scavalcare due, tre muricciuoli, che servon di confine ai poderi. Vidi

felci ed eriche e mirtilli: qua, era profuso gran volume di vilucchî; là, invece, la terra era avara. Vi si può notare una grande irregolarità di vegetazione: la natura vi dimostra ciò che il Cellini non tollerava, e che pur è nella natura talvolta: lo sforzo.

S'entra nella villetta per un basso cancello, rustico, socchiuso: spinsi un battente; e fui dentro.

Il luogo era deserto: s'udiva un sommesso rumore d'ôpre alterne della casa. A destra, un meandro di viali segnati da pini si perde

Il *Fjord* sul cui margine sorge la villa Grieg.

Il Biörnson e il Grieg nella villa di Troldhaugen.

sul dosso del poggio che il mare bagna: dal basso traspaiono, infatti, frastaglî del cristallo dell'acque. L'aria era limpidissima: il paesaggio viveva in profondità più ancora che in superficie: si poteva rilevare fra albero e albero, tra fronda e fronda, anche tra foglia e foglia, l'intervallo dell'aria: quell'intervallo che tanto piacque d'osservare al grande Leonardo.

* * *

Edvard Grieg mi venne incontro, sorridente, cordiale.

— Parliamo tedesco, non è vero? mi disse subito.

Egli parlava poco il francese e l'italiano.

La sua, potevasi dire *Casa di Rose*: rose erano nelle aiuole sparse sul breve colmo del poggio: rose eran tra le balaustre del vestibolo: rose, nel suo salotto di studio, ove mi riceveva: egli pareva carezzarle collo sguardo. E quanta luce! Veduta così — a traverso l'intellettualità dolce d'arte e d'amore di lui — quella casina piccola e bassa, di legno, erta, come un avamposto grazioso, sul colle, in riva al mare — simboleggiava una tenda colma di fiori, che la poesia del mattino avesse portata.

La fronte della villa Grieg a Troldhaugen in Norvegia.

L'impressione dell'incontro con Edvard Grieg fu una delle maggiori che avessi nella vita. Contribuì l'idea che da tanto tempo m'era formata su lui, e la visita confermò punto per punto.

Suprema conquista della vita e dell'arte contemporanea (vorrei dir: della vita, più ancor che dell'arte; che oggi — sopratutto nell'architettura — segue tardivamente), è, senza dubbio, a parer mio, dal punto di vista psicologico, il rilievo della vibrazione sottile, acuta, riposta: che scocca rapida, e determina avvenimenti, i quali non è sempre facile di comprendere. La sfumatura del segno esterno tien dietro alla sfumatura del sentimento; nel quale è la vera base del fenomeno. Era naturale che, nella percezione e rivelazione di tali arcane misteriosità di anima, la Musica antecedesse la Poesia: giacchè ha maggior libertà di significazione. Venne Federico Chopin, sovrano interprete di lievi e profonde trasparenze dello spirito: e venne, quasi a raccoglierne il retaggio e proseguirne

la tradizione investigativa, Edvard Grieg. Giustamente disse il Principe di Bülow, che il Grieg è « lo Chopin del Nord »: soltanto, il Grieg — sebbene l'epoca odierna, che il gran polacco quasi precorse, sia tanto malata — è più forte e giovine e sano dello Chopin. Ciò si deve ascrivere, a mio credere, a più coefficienti. In primo luogo, al fatto della più sicura validità dell'organismo nordico: poi, alla maggiore robustezza della schiatta germanica rispetto alla stirpe slava, ch'è più appassionata: poi, alla circostanza del nesso — che

Un lato della villa Grieg a Troldhaugen.

Edvard Grieg nella loggia della sua villa di Troldhaugen (*Ultima fotografia*).

il Grieg negli avi rappresenta — di due razze diverse e di due stati sociali assolutamente diversi: nella quale circostanza non si può a meno di ravvisare un elemento grande di fecondità, un nuovo presidio di poderosità organica, un ulteriore auspicio di ispirazione.

Osservavo attentamente le espressioni psichiche del grande norvegese: se, da un lato, n'era evidente l'altezza d'originalità intuitiva, da un altro lato emergeva uno spirito di sicura serenità. Capivo che la stessa anima d'artista avesse potuto concepire il languore mesto delle *Elegie* e la tetraggine disperante dei *Tempi passati*:

la fantasiosità infinita di ***Aus Fjeld und Fjord*** e lo squallore solenne dell'*Ultima Primavera*: il gorgogliar del ***Tu sei la giovane primavera,*** e gli idillî ***Fra le Rose*** e ***Al tempo delle Rose***: e la grazia pura di ***Margaritella***: gli arcani accenti dei ***Suoni di Campane*** e la maestà trascendentale: ***Tu forte, Morte!:*** e la gioiosità inesausta dei *Canti dei Fjords*, delle ***Danze del Nord***, delle ***Marcie villereccie norvegesi,*** delle ***Canzoni popolari di nozze...***

Lo Chopin ebbe molte tragedie nel cuore: tragedie di razza, di popolo, di nazione, d'amore, di vita breve. Edvard Grieg nacque in una terra libera e forte, ch'egli adorò: terra non di torbida fantasiosità, ma di sogni radiosi di una luce che giunge a non tramontar mai: l'Arte lo inghirlandò fin dai primissimi anni di lieti sorrisi: sposò — or son, già, 29 anni, la Donna ch'egli amava, e che sempre poi gli visse accanto e l'ispirò: un suo avolo venne di Scozia — terra ferace d'ardite intelligenze e di forti caratteri —, ov'era stato fautore di Carlo Edoardo Stuart: nelle vene d'una sua avola era sangue di contadini, ed egli — Edvard Grieg — amava di ricordarlo, questo fiotto vigoroso di sangue, dai robusti fermenti. Quand'io lo vidi — un mese prima ch'egli morisse — toccava i sessantaquattr'anni: avea lavorato tanto: era stanco!

— Son così sensibile adesso — mi raccontava. — Ogni concezione, ogni esecuzione costa assai al mio organismo: anche quest'anno, dopo i concerti di Berlino e di Monaco di Baviera, dovetti far un po' di cura nella quiete della Danimarca.

Io m'indugiai a ricordargli il successo clamorosissimo delle esecuzioni di Berlino, alle quali io aveva assistito. Furono più esecuzioni dello stesso concerto; che fu necessario di replicare — stante l'enorme richiesta di biglietti, sebben la grandiosa sala della *Philarmonie* di Berlino sia capace di parecchie migliaia di uditori. Edvard Grieg diresse, e accompagnò al piano, di cui fu — pur — squisito cultore: tutta la musica che si eseguì era musica sua. L'acclamazione si ripetè ad ogni pezzo: per alcuni pezzi, si dovè tornar daccapo: alla fine, quelle falangi di pubblico eran frenetiche: montate sulle sedie, agitanti cappelli e fazzoletti, urlanti..... Mi par, ancora, di veder venir dieci e dieci volte alla ribalta questo bel vecchio, dalla voluminosa capellatura bianca, nel cui sguardo brillava il raggio sereno dell'anima norvegese, e sulla cui fronte era l'aureola della gloria.

— Vi ricordate anche — gli dissi — che da ultimo, dopo una mezz'ôra che si continuava così, pensaste di venir fuori in pelliccia e colla tuba in mano, per accommiatarvi definitivamente da chi avrebbe sentito ancora il bisogno di rivedervi, d'applaudirvi?

Julius Röntgen.

Egli si mise a ridere di cuore: e rise ancor più, quando gli aggiunsi che, qualche tempo dopo, a Berlino, in quella stessa sala, al Mascagni che vi diresse con gran successo un concerto, e a cui premeva di prender subito il treno per l'Italia, ov'era atteso per l'*Amica*, fu suggerito il suo stesso stratagemma: sicchè venne fuori presto in soprabito e cappello a cilindro; e riuscì, poi, a svignarsela.

In quella, entrò uno degli ospiti più cari della villetta amena di Edvard Grieg: Julius Röntgen, Direttore del Conservatorio di Amsterdam. Evidentemente — quella giornata fu assai generosa con me: chè io molto mi rallegrai di conoscere anche il Röntgen — pianista squisito e squisito compositore — pel quale il Grieg fu fratello, meglio ancora che amico.

Come s'era arrivati a discorrere di maestri italiani, il Röntgen venne a parlare con entusiasmo del Wolf Ferrari, che è direttore e onore del Conservatorio Municipale « Benedetto Marcello » di Venezia. Disse, e tanto disse, — sì che io per Venezia esultava — del capolavoro del Wolf Ferrari: *Le Donne Curiose*; e della genialità graziosa della *Vita Nuova*, data e ridata più volte nei varî teatri d'Olanda: e Edvard Grieg assentiva fervorosamente.

Come si parlò del Boito, del Puccini, del Franchetti, del Mascagni, del Leoncavallo, egli disse, dopo aver espresso grande ammirazione: « Mi dispiace tanto di non conoscerli personalmente: quando si vive così lontani! Nessuno, però, — aggiunse con vivacità — raggiunge il vostro Verdi! Basterebbero alla sua altissima gloria l'*Aida* e l'*Otello*; e poi, dove si trova esempio d'evoluzione così vasta per tipi di musica così diversi?

Si soffermò a discorrere a lungo di Arrigo Boito.

— Peccato che non abbia scritto se non il *Mefistofele*! D'altra parte, in lui si può capire anche l'avarizia del grandissimo ingegno: è ingegno così profondamente critico!

Sapeva dei magnifici libretti scritti da Arrigo Boito: e l'« Otello » e il « Falstaff » pel Verdi; e la « Gioconda » pel Ponchielli, e l'« Ero e Leandro » pel Mancinelli; e l'« Amleto » pel Faccio; e che talvolta s'era dissimulato sotto l'anagramma: Tobia Gorrio.

Al Grieg — di cui è nota la sapienza del trar partito da minimi mezzi, — dell'incorniciar motivi di vita nei più semplici ambienti — piacevano assai tanti semplici movimenti lirici, ch'andavamo ricordando, del Boito:

Riso e scherno
è a Lei l'Inferno:
scherno e riso
il Paradiso:
Fola vana
è a lei Satàna

Non conosceva il magnifico *Libro dei Versi* di Arrigo Boito.
Quando gli ridissi i versi:

Questa è la vita!: l'ebete
vita che c'innamora:
lenta che pare un secolo
breve che pare un'ôra:
un agitarsi alterno
fra Paradiso e Inferno...

si riscosse vivamente, carezzato dall'armonia, sulla seggiola ove sedeva, e si volse all'amico diletto Röntgen come per dire: Quanto prestigio di sinfonia nella poesia italiana!

Lo toccò dolcemente il ricordo dell'idillio delle Villi — a torto negletto ora in Italia: di Roberto che esula dal villaggio natìo e dalla pura tenerezza della promessa sposa per andare, a traverso i boschi, a raccoglier l'eredità di Magonza, ove la vecchia ammaliatrice ucciderà il palpito suo soave d'amor buono: sicchè Anna lo sospira invano, invano l'attende, e ne muore;

T'amo e mi tradisti:
t'attesi e non venisti:
... è tremendo dolor...

... E passa la morta, fra i ceri, in mezzo alla neve del bosco squallido: e poi, vien la tregenda delle Villi; son le Villi che aspettano adesso Roberto lacerato dai rimorsi, vinto dalle disillusioni: e le Villi lo avviluppano nella letale ridda del bosco gelato...

Forse, a Edvard Grieg venne in mente, allora, la poesia delle selve gelate della Russia, dei gelati stagni di Polonia — riboccanti di pattinatori — che ispirarono Federico Chopin; perchè mi raccontò:

— M'avevano invitato ad andare nella Polonia e nella Russia; ma dovetti con dispiacere rifiutare: c'è ancora tanta convulsione in quelle terre sventurate e grandi! Eppure — continuò, mentre le pupille sue gettavano lampi — è così bello, tanto amor di patria! Veder considerar tanto poco la propria vita per un'idea ch'è pur nella nostra vita, ma che ha il nome di Patria!: è là, un gran focolare d'idealismo, mentre ancora tanto, da altri lati, il materialismo impera nel mondo!

Io osservai come nella stanza, piena di sole, vi fossero, oltre alle rose — grande amor di quel poeta del sentimento — gigli e garofani e fiordalisi, sicchè intero appariva, tra i fiori, il tricolore — scarlatto e turchino e bianco — della Norvegia.

— Anche sulla vostra casa — gli dissi con fervore — ho veduto il tricolore della vostra terra: l'ho veduto da lontano: sventolava arditamente come un trionfator sicuro...

— Sventolerà sempre — continuò colla fede di tutta la sua anima: un tempo, doveva essergli gemella un'altra bandiera; ma ora è solo, liberamente solo, gloriosamente solo.

Mi parve la perorazione di quelle ôre che dimenticherò mai più, e gli dissi addio!

Nel suono delle parole era tanto desiderio di rivederlo: ahimè! non l'avrei mai più riveduto.

***

Mi trovavo da qualche decina di minuti alla stazione di *Hop*, aspettando il treno che torna a Bergen, e riassestavo l'apparecchio fotografico, che... non aveva più *cartouches* disponibili; quando udii dietro a me squillare una voce:

— Ah! vi trovo ancora...

Era la voce di Julius Röntgen: tornava egli pure a Bergen: avremmo fatto il viaggio assieme. Fui felice di rivederlo. Egli giungeva a proposito anche perchè, nel frattempo, mi si erano affollate alla mente tante domande che avrei potuto e dovuto fare a Edvard Grieg.

Mi muovevo cento rimproveri. E sì che aveva interrogato assai!: tanto, che m'aspettava di tanto in tanto che il gran maestro mi dicesse quel che il gran Recanatese disse: « La compagnia dei bambini è noiosa, perchè fanno tante domande! ».

Eppure io aveva tanto scordato.

Non mi sapeva perdonare, per esempio, di non avergli chiesto, quali degli autori appartenenti all'epoca aurea musicale tedesca egli prediligesse. Mi sarebbe dispiaciuto non avesse compreso nella risposta il nome di Volfango Mozart!

Fu, dunque, la prima domanda che feci a Julius Röntgen.

Mi rispose senza esitare: — « Il Mozart e lo Schumann più di ogni altro: beninteso, dopo il Bach e il Beethoven. Voi sapete che ha scritto una monografia sull'uno e una monografia sull'altro ».

Io, certo, non lo sapeva: se no, non gli avrei fatto la domanda.

— Generalmente, si conosce Edvard Grieg soltanto come musicista: egli, però, è anche letterato, e buon letterato; i due trattati sul Mozart e sullo Schumann son veramente assai pregevoli. Voi potete leggerli in inglese o in tedesco. L'amore del Mozart e dello Schumann si scorge nell'opera del Grieg; di Volfango Mozart si specchiano la limpidezza, la grazia, la serenità; e d'altra parte, egli sa miniare

il piccolo quadro di vita come lo Schumann sapeva miniare. Egli adottò le virtù finali senza copiare i mezzi; egli è schiettamente originale nelle esplicazioni, tanto che Franz Liszt riconobbe in lui: « un possente, inventivo e nel medesimo tempo riflessivo ingegno che non ha bisogno se non di seguire la sua strada naturale »; il tempo ha dato, anche in ciò, ragione a quel divinatore sovrano!

OLE BULL
il gran violinista norvegese.

— L'Arte sorrise liberamente a Edvard Grieg fin dai primi tempi della vita?: ovvero fu avversato nella vocazione, come toccò a molti insigni?

— Fin dall'aurora della vita gli sorrise liberamente. Gesine Hagerup, sua madre, ch'era norvegese, fu ammirevole pianista — allieva del Methfessel — che anche Londra e Amburgo applaudirono lungamente: ella amava specialmente il Mozart e il Weber. Fu ella che allevò dapprima nella musica il figliuolo Edvard, a partir da quando egli toccava appena sei anni; a nove anni, egli scriveva la sua prima composizione: *Variazioni di una melodia tedesca.* A quindici anni, fu giudicato con entusiasmo dal celebre violinista norvegese, Ole Bull, che allora tornava in patria dopo lunghissime, trionfali peregrinazioni; ne vedeste, certo, il monumento a Bergen; è là ritto, l'arco sul suo violino: ai piedi dello zoccolo sprizza una polla sorgiva, fra le pietre sparse. Ricordate? Fu Ole Bull che consigliò gli studi a Lipsia: e, infatti, nello scorcio d'autunno 1858, Edvard si recò a quel Conservatorio glorioso...

— Voi anche foste a Lipsia...

— Sì: ebbi a maestri l'Hauptmann, il Richter, il Reineck; il Grieg ebbe a gran maestro, a Lipsia, il Wenzel — l'amico e l'am-

miratore dello Schumann, e dello Chopin —, che teneramente lo dilesse e stimò. — Anche il Sinding fu a Lipsia; lo conoscerete a Cristiania. In quattro anni, il Grieg compì i suoi studî di Lipsia, l'anno dopo — avuto, già, gran successo di pianista e di compositore a Bergen — andò a Copenhagen e vi conobbe il Gade e l'Hartmann. Per l'espansione del suo genio musicale, assai gli valse l'amicizia fraterna di Rikard Nordraak, che la morte troppo presto rapì alla terra di Norvegia: già nel '66 « *Attraverso l'anima di Rikard Nordraak* — ebbe ad esclamare Edvard — *io imparai l'essenza popolare nordica, e la mia stessa natura! Noi imprendemmo assieme la nuova via sulla quale è ormai la nordica scuola* ». Nel 1864-65 fondò la *Società dei Concerti* di Copenhagen; gli inverni 1865-66 e 1869-70 passò a Roma. Nell'autunno '66 era stato a Cristiania e vi aveva riformato l'istituto musicale; dal 1880 al 1882 diresse concerti in Bergen; già nel '74 lo *Storthing* gli avea voluto assegnare, come a musicista nazionale — un appannaggio annuo. Egli fu, poi, a lungo assente: a Vienna, a Parigi, a Bruxelles, ad Amsterdam, a Berlino, a Londra: sopratutto a Londra.

— Egli prese viva parte alla sorte della sua patria?

— Voi vedeste come il suo volto raggiò, oggi, quando gli nominaste il vessillo della Norvegia. Egli l'amò e l'ama di un grande amore; e vi diede molto del suo sentimento; è l'amicissimo del Michelson, Presidente del Consiglio dei Ministri. Ricordate ch'egli dètte armonie a due epopee dell'Ibsen e del Björnson, traendo l'ispirazione di tre componimenti nazionali dal *Sigurd Jorsalfar* del Björnson, e cantando coll'Ibsen il *Peer Gynt*, ov'è così profondamente diffuso il simbolismo e il trascendentalismo del popolo norvegese. E i cori? i dodici brevi cori ch'egli compose?: oh! non tutto, d'Edvard Grieg è abbastanza noto! Egli incominciò anche un melodramma nazionale, ancora incompiuto, dal titolo: *Olav Trygvässon:* vi è protagonista il re che fu introduttore del Cristianesimo nella Norvegia. Egli è poeta poderoso e poeta delicato del sentimento: ricordate le sue *Stimmungen*.

— Oh! le *Stimmungen*!

Parlavamo con J. Röntgen in francese, ma sentì, egli, il bisogno di dire, e sentii, io, il bisogno di ripetere — nella citazione — il titolo secondo la dizione tedesca. Non si può tradurre integralmente

il vocabolo: *Stimmungen*, in idioma neo-latino. Si voltò — a proposito della composizione del Grieg — in francese, colla parola: *Impressions!* e, in italiano, colla parola: *Impressioni!*, ma il contenuto è ben più generico.

Stimmungen, viene, come si sa, da *stimme*, che vuol dir voce.

Si tratta delle oralità tenui e lievi delle vite e delle cose, le cui delicatezze sottili Catullo e Lucrezio seppero. In dano-norvegese, si dice: *stemning*, ov'è il processo stesso della parola tedesca.

L'intraducibilità si connette con quella delle locuzioni: *gemüthlich* e *heim*, *heimat*, *hjem*, privilegio che si riannoda al profondo culto della vita intima, ch'è così importante caratteristica nordica, promossa, principalmente, dal prestigio rigoroso dell'inverno ch'è più lungo, più crudo, più tenebroso.

Quante vicende psicologiche della sussistenza dei popoli si possono leggere a traverso le prerogative del linguaggio!: la dote delle parole segue assai spesso la dote dei concetti, e il corso stesso delle potenzialità psichiche individuali o collettive.

Edvard Grieg è — nel perseguir le più profonde flessuosità del sentimento umano — fantastico e rapido nel tempo stesso che vivace e cristallino; par che la radiosità fatata del suo genio lo incalzi: verrebbe voglia, talora, davanti all'articolazione audace e, pur, sicura d'un moto d'anima trascendente, di domandargli, alla guisa che si domanda nella più fantasiosa tragedia di Federico Schiller: *chi te l'ha soffiata, nell'anima, questa parola strana?*

— Il Peters di Lipsia — continuava Julius Röntgen — fu il suo grande editore; ed egli gli si serbò sempre fedele. E la più dolce interprete delle sue canzoni?: anche a lei serbò fede sempre fervente, profonda fede; è Nina Hagerup, la sua sposa. Anche cogli intimi amici suoi è adorabile! E così spesso brioso! io posseggo più che trecento lettere sue: quanta grazia e quanta vivacità di stile!

— Cos'era il pezzo che stava aperto sul leggìo del pianoforte, quando entrai?

— *Edda* dell'Hartmann, il gran maestro danese: io stesso, prima che veniste, glielo suonava. E quel magnifico specchio, sontuosamente incorniciato, ch'è vicino al pianoforte, è un antico specchio di Venezia, che, già, un bisavolo suo possedette.

A proposito di Venezia, ricordai al Röntgen come Edvard Grieg,

con gran piacere, mi avesse, un'ôra prima, riferito un episodio narratogli dallo stesso Wagner — di cui egli fu tanto ammiratore. Riccardo Wagner si trovava una sera in piazza di San Marco, e udì suonare un pezzo dal concerto cittadino: magistralmente, come d'abitudine. Finite le ultime note, andò subito a stringere la mano al cavalier Calascione, che n'era maestro valorosissimo, felicitandolo nel modo più vivo: aggiunse che gli sarebbe stato caro d'udir eseguire, un'altra sera, la Sinfonia della *Gazza ladra* del Rossini.

— *È subito fatto* — disse di rimando quel siciliano. che fu soldato di Garibaldi —: in mezz'ôra, il sommo Maestro la sentirà. Mandò a prendere la partitura; e non più tardi di mezz'ôra, la banda suonava a Riccardo Wagner la Sinfonia della *Gazza ladra*, magistralmente.

Edvard Grieg, s' era tanto rallegrato raccontando; e aveva aggiunto le proprie espressioni d'entusiasmo per il concerto cittadino di Venezia.

— Quali sono i paesi che con più entusiasmo amano la musica d'Edvard Grieg? — chiesi a Julius Röntgen.

— Crederei il Nord-America e la Polonia e la Russia.

— Cosa faceva il padre del Grieg?

— Era console inglese.

— In quali ôre preferisce di lavorare, Edvard Grieg?

— Nella mattina; ma dopo aver fatto la sua rituale passeggiata.

— Ha figli?

— Ebbe una dolce bambina, che gli morì a cinque anni.

— È libero pensatore?

— È libero pensatore.

— E il suo partito politico?

— È moderato.

Il mio fuoco di fila era finito: J. Röntgen sostò un poco, per vedere se ricominciavo; e poi, ricominciò egli:

— Vi dirò come quattr'anni sono — Edvard Grieg aveva allora sessant'anni — Bergen — e si può dir tutta la Norvegia — lo festeggiò. Bergen esultò per tre giorni, consecutivi e interi: furono tre giorni di concerti, di luminarie, di acclamazioni: sulle antenne sventolavano le bandiere: cittadini d'ogni ordine sfilarono colle fiaccole. Venne Björnstjerne Björnson, e tenne il discorso: parlò per un'ôra

e mezza; e dalla prima all'ultima parola, noi tutti pendevamo dalle sue labbra. Giunsero a fascî i dispaccî da ogni parte del mondo: si può dire che in ogni terra il nome d'Edvard Grieg sia conosciuto ed amato. E giunsero ghirlande: io gli recai quella dei musicisti d'Amsterdam ...

Anche quando ci eravamo separati, la sua voce mi risuonava: egli seguitava a narrare all'anima mia; una luce sola -- luce d'arte e d'amore — circonfondeva, nel mio spirito, la figura d'Edvard Grieg, il profilo dell'amico suo dolce, i contorni del paesaggio bello, ove il grande poeta melodico della Norvegia nacque e attinse. Una sola armonia si levava in me, in una sola atmosfera. Mi parve, allora, pretenzioso e vessatorio — invero — il rigore del confine individuale, dacchè infinitamente si prolunga, al di là dell'individuo, il flusso e il riflusso delle ispirazioni: da cui dipende ogni opera umana, sia grama o egregia, infima o somma, errore sia o perfezione.

Ed egli fu tolto, in breve, a tutto questo mondo che a lui donava, a cui egli donava...

Il ritratto, che gli feci, fu l'ultimo suo ritratto.

Chi l'avrebbe mai detto, povero Grieg!

Fu a Bergen che l'asma l'uccise: era, già, in viaggio per raggiungere Cristiania: le sue robe trovavansi ormai nel vascello, su cui doveva salpar a sera: d'improvviso impallidì, sicchè gli astanti allibirono. — *E la fine!* disse. Morì, infatti; morì fra le braccia della sua sposa fedele, e serenamente: come — ne la quiete di quaggiù — assorto in una visione suprema.

La Norvegia tutta pianse il suo gran figlio, tolto alla sua luce; e al suo etere ch'è temprato dal mare, terso dal vento, imbalsamato dalle selve: Edvard le aveva dato tanto del suo cuore!

Il 4 settembre 1907 — il dì stesso ch'egli spirò — al Teatro Nazionale di Cristiania, Björn Björnson disse di lui — presenti la Regina Maud di Norvegia, la Regina Alessandra di Gran Bretagna, la Czarina Madre; e il fior dei figli di Norvegia.

Seguì la rappresentazione della prima parte del ***Peer Gynt*** di Enrico Ibsen, che — a intervalli — le note profonde del Grieg accompagnano.

Quando si giunse alla fine, alla morte di Aase, risuonarono — nella coincidente perorazione lirica e melodica —, lentamente, le note trascendentali con cui Edoardo Grieg suggella nel Dolore il sonno infinito di Aase.

Il tema si svolge con solennità dolorosa:

si ripete nella quinta:

per discendere, poi, lamentosamente:

Quando le ultime note ebbero risuonato: e si pensò ch'Edvard Grieg stesso era morto, un'immensa, indescrivibile emozione invase la folla. Parve che il Presente e il Passato oscillassero davanti insieme, oscuramente...

***

Nella Danimarca, passeggiando per le vie, a caso seppi ch'Edvard Grieg era morto. Il mio sguardo si era posato su uno dei mille e mille ritratti suoi, esposti nelle vetrine della Norvegia e della Danimarca: vidi che un velo nero ne avvolgeva la cornice. Mi balenò la verità: non ne aveva avuto alcun presagio: nessuno poteva averlo: si sapeva che da anni il Grieg era cagionevole di salute: ecco tutto. Entrai.

La villa di Chr. Svendsen a Copenhagen: tra i fiori e vicino al mare.

— La notizia arrivò un'ôra fa!: non si sa ancora come, quando...

Anche la Danimarca ne fu costernata: per più e più giorni restarono abbrunate tutte le effige di lui.

A Copenhagen abita da molti anni un grande amico del Grieg: Cristiano Svendsen: è Direttore dell'orchestra del Teatro Reale dell'Opera. Come si sa, lo Svendsen è compositore d'altissimo valore: dopo il Grieg, egli è il più grande rappresentante della scuola melodica nordica contemporanea; di cui son vanto il Sinding e il Selmer: *Zorahayda* e *Légende pour Orchestre* — per citar solo i saggî ch'egli, forse, ama di più — hanno un merito profondo.

Vi fu chi giunse a contrapporre lo Svendsen al Grieg: tale aureola di rivalità d'ingegno nulla tolse, però, alla devozione e all'amicizia che lo Svendsen ebbe sempre pel Grieg, e gli fu teneramente ricambiata. Mi fu dolce discorrere con lui del Grieg: me ne parlò con soavità d'affetto e di rimpianto.

— La morte del Grieg lo ha assai abbattuto! — mi raccontava la sua gentile compagna, mentre l'attendevamo.

— Mi par di vederlo ancora qui — egli mi disse, colle lagrime agli occhî —: dopo i concerti invernali della Germania, era restato parecchî giorni nella Danimarca: passammo così belle ôre insieme!: era sofferente, ma pur sereno; ancora balenavano lampi di quel-l'energia che sempre lo assistette durante i patimenti del corpo. Mi parlò con tanta fede del suo prossimo viaggio in Inghilterra, dei concerti che vi dovea dirigere...

— Cristiano Svendsen è pure norvegese, nativo di Cristiania.

— La Norvegia — continuò — piangerà a lungo Edvard Grieg; tutta la sua città natale l'accompagnò alla tomba; cinquantatrè corporazioni sfilarono davanti a lui, morto; e per ognuna fu detta una parola, come si depone un fiore...

Del Grieg si fece l'autopsia: si seppe così, che un polmone era esilissimo, e l'altro intieramente atrofizzato fin da quando toccò i diciassett'anni. Ai funerali, il Re di Norvegia fu rappresentato da un generale, e l'Imperatore di Germania genialmente mandò, nella remota Bergen, l'imbasciatore, perchè recasse a Edoardo Grieg i suoi fiori...

Edoardo Grieg volle esser arso, e fu arso.

GINO BERTOLINI.

LA MUSICA SACRA E LA REALTÀ DELLE COSE

(Continuaz. e fine. V. vol. XIV, fasc. 1°, pag. 366, anno 1907).

III.

Musica moderna.

Venendo alla seconda parte del mio tema, non voglio tralasciar di notare che, per la connessione delle due parti, qua e là io ho dovuto sconfinare dal campo dell'una in quello dell'altra: provando la fiducia *condizionata* che s'ha da riporre nelle classiche forme dell'arte antica, ho anzi, si può dire, già provato in anticipazione la fiducia che bisognerà pur accordare alla musica moderna, per quanto non senza ragionevole e cauta circospezione.

Argomento per molti zelanti fautori della riforma, assai pericoloso, ma che la forza delle cose mi obbliga a trattare; — se altri poi è assolutamente appassionato delle nuvole, s'accomodi.

Quando si parla di musica moderna in chiesa, si presentano alcuni pregiudizî e alcune paure da cui molti si fanno occupare l'animo. Dissipare le ombre mi pare dovrebbe equivalere a far la luce. Proviamo.

Il sentimento religioso moderno.

Il primo pregiudizio è che dare il passaporto alla musica moderna in chiesa equivalga a darlo alle forme operistiche e melodrammatiche, onde, massime dalla metà circa del Settecento, era stata invasa.

Or bene, non si tratta per nulla di ciò. Per musica moderna nessuno è autorizzato a intender altro che musica.... non antica; vale a dire tale che scaturisca dal sentimento nostro, e sia scritta con la tecnica nostra.

Quella musica operistica e melodrammatica, la quale scendeva giù

giù fino alle sfacciataggini e alle insulsaggini dell'operetta e della *pochade*, profanava davvero il tempio, per due grandi ed evidenti ragioni: che vi portava il sentimentalismo cascante e non di rado la sensualità della passione umana; e che falsava l'ordine naturale delle cose, almeno almeno rendendo serva la padrona, sottoponendo cioè la liturgia ai capricci della musica.

Nessun malinteso è possibile qui. Se qui non si è intransigenti, non s'ha nessun diritto di parlare e di venir presi sul serio.

Io credo che sopra di questo punto non si debba più ritornare.

Ma, data una volta quella così semplice definizione della musica moderna, si insiste — ed è la definizione stessa da cui scaturisce la nuova difficoltà: — « Musica sacra moderna vuol dire innanzi tutto, dunque, musica vibrante del sentimento religioso moderno. Ma come si può parlare di sentimento religioso oggi? E giacchè voi pretendete di stare sul terreno pratico, ebbene, osservate i fatti: guardate gli sforzi degli artisti per raggiungere una religiosità di contenuto e di espressione che loro fatalmente sfugge. Cercano fuori di sè, e trovano superficialità o superstizione, sempre falsità; si ripiegano su sè stessi, scrutano il proprio cuore, e si desolano al buio, al nulla che lo fascia. Questo non è, come parrebbe, un fatto isolato. Gli artisti raccolgono quasi l'eco di tutti i loro contemporanei. Ogni cuor d'artista è sempre il *cuor dei cuori*, onde quello che avviene in lui è indice di quello che avviene intorno a lui. Oggi come oggi, non resta che rifar l'anima moderna in un bagno ricostituente di antica arte, come di antica fede e di antica pietà ».

Ora, io in queste e simili verifiche di fatto sono ben pronto a riconoscere molto di vero; ma più ci penso e cerco spogliarmi di un acre scetticismo, di un pigro pessimismo che pur troppo mi si avvinghia all'anima quando mi riguardo attorno, più trovo con la riflessione calma che in esse è pure dell'esagerato.

Il sentimento religioso, sopito in molti, deviato in moltissimi, conserva tuttavia il suo fuoco sacro: trasaliamo ancora, passando qua e là, come a un sottil profumo d'incenso.

Ecco un fatto. La nostalgia del passato aveva preso gli animi, or'è qualche anno. Benefica nostalgia, per cui risorsero e si scossero da dosso la soma di calce e di stucco, e si levarono e sorrisero un'altra volta agili e puri tanti antichi edificî sacri, per non citar che un esempio.

Ora quella nostalgia è divenuta più virile, più sana. Chi non ha esclusiva pratica solo di un ceto di persone, chi non parla del mondo dai confini entro cui si muove quel ceto, ma largamente ad ogni fenomeno sociale e psicologico guarda e assegna con imparzialità il suo valore, sa che molti, proprio molti, massime giovani, appartenenti spesso alla categoria degli spensierati, sa che molti e molti artisti dedicatisi tutti al genere sacro, sentono nascere in sè il bisogno non più di *rêver* esteticamente in un ambiente del passato, ma di essere nel presente religiosi. Forse nemmeno si richiamano le antiche perdute tranquille serenità della fede; ma che importa? Chi ha detto che la fede sia per sua natura serena e tranquilla? Se è virtù, non accenna a violenza? se è vittoria, non fa pensare a battaglie? La fronte che si piega adorando, se avrà tracce di sangue, sarà meno bella di un' altra che raggia solo di calma? Oggi si risospira una fede. Si badi, a riprova, come ogni questione religiosa appassioni il mondo; come, abbandonate alla scuola le distinzioni logiche della testa sola, molti domandino luce all' altra logica in cui è del pari impegnato il cuore, e con questa s'inoltrino in cerca di una fede dove la purezza fiorisce nella bontà.

Per me è certo che il dilettantismo del passato poteva anche accordarsi con un sentimento morto; lo stato odierno degli animi indica la vita, il fuoco sacro precisamente, che, se non altro, cova sotto la cenere e già manda qualche bagliore.

Devo confessare quello che penso su questo punto? Ebbene, io credo che la deficienza d'arte sacra autentica, sincera e nostra, non tanto dipenda da deficienza o assoluta mancanza di sentimento religioso negli artisti (dalla quale poi conchiudere alla stessa deficienza o mancanza in tutti generalmente i nostri contemporanei), quanto e più dalla paura di ritrarre un sentimento che non corrisponda al tipo che gli artisti ritengono per assoluto e perfetto. Il sentimento che hanno schivano di ascoltare e di secondare; l' altro, assoluto e perfetto, non lo trovano; e finiscono o per abbandonare affatto il genere religioso, o per falsificarlo.

Un pregiudizio comune li trascina dunque con sè: che cioè il sentimento religioso sia un assoluto. Come non diffiderebbero di quello che scoprono in sè, se ne ripudiano come spurî gli atteggiamenti varî che assume negli individui, nei popoli e nelle epoche storiche?

Ora questa è la esagerazione. Certo per i fiori non si deve scordare la radice, ma nemmeno per rispetto alla radice si hanno da sdegnare i fiori. In realtà, il sentimento religioso non è così assoluto, trascendente, astratto, che non divenga concreto, pratico, relativo.

Il sentimento religioso è immortale, non soltanto in sè e fuori di ogni condizione reale e umana, ma nel dominio della realtà e della umanità, e utilizza per la sua vita ogni *humus* in cui Dio ne depose i germi. Che vuol dire? Che esso vive in quanto lo assimila una vita, perchè allora solo diviene un'esperienza, cioè proprio un sentimento.

Così *divenuto*, è ancora il sentimento tipo, con le sue note essenziali (fuori di questa ipotesi non s'ha più nulla del sentimento religioso), ma individuatosi attraverso lunghi e sottili tramiti storici e psichici. È sempre quello, ma sempre vario, in forza della vita che polarizza tutto con inesorabile uniformità.

Altri, schivando questo scoglio dell'astrazione, superando la tentazione di innamorarsi dell'astratto, del sentimento idea, fissano al sentimento religioso un dato *cliché* e, girando gli occhi di qua e di là, finiscono per relegarlo fra certa gente, ridurlo monopolio d'un certo popolo, caratteristica d'una certa epoca: costì la salute, altrove la perdizione; costì il perfetto, dovunque altrove la decadenza e il nulla. Ecco quel che è successo a noi in musica sacra: ci siamo estasiati davanti alla serietà, senza dubbio serietà, e profonda, senza dubbio profonda, dei Tedeschi. Ebbene, proclamiamolo ben sicuri e forte: è stato un errore, un grosso errore di valutazione.

Io oso dire che anche posare gli occhi esclusivamente sul Cinquecento e sul Palestrina è un errore di valutazione. Più ancora — e Dio mi guardi dai fulmini che provoco — è un errore di valutazione, nè più nè meno, posar gli occhi esclusivamente sulla religiosità del Medio-Evo e del canto gregoriano.

Se ne vuole una prova inconfutabile?

Non consideriamo le melodie gregoriane oggi. Sopra di loro è passato l'alito del tempo, e n'è derivato loro quell'aspetto venerando che nessun'opera moderna può avere; hanno preso la patina. Poi, io parlavo in principio delle memorie solenni e care che destano e di cui sono quasi pregne; chi le cancellerà da loro? Ma quando nacquero furono il canto del tempo, canto tessuto con le norme che Aristosseno formulava per tutti; canto profano, o canto sacro, ma

destinato ad altri culti assai diversi dal nostro, e del quale qualche reliquia preziosa è giunta fino a noi genuina e di attribuzione sicura; canto infine che passò a Roma con le altre arti belle e le cui melodie un' alta tradizione, nei casi particolari più o meno attendibile, assegna ancora a questa o a quella delle nostre preghiere liturgiche, per esempio alla *Sequenza del Corpus Domini.*

La polifonia palestriniana, come oggi sembra a noi linguaggio degno del culto divino! E io confessavo la mia impressione: pare commisurata alle vôlte di Michelangelo. Ma non ha servito con egual efficacia a espressione non sacra, nei... non sacri *Madrigali* di Pier Luigi? Forse michelangiolesco e religioso sempre, lo spirito del Palestrina a quello che produceva imprimeva un solo aspetto magnifico e religioso sempre. Ma la identità dei procedimenti musicali nel genere sacro e nel genere profano per questo non si cancella.

Errore di valutazione dunque.

Ogni popolo, ogni epoca sente in un modo, e come sente prega. Il popolo tedesco è, o pare a noi, serio e profondo; ma in ogni ipotesi è ugualmente serio e profondo in chiesa e nella *Bierhaus.* Il Medio-Evo e il Cinquecento li riconosciamo egualmente nelle forme sacre e nelle profane dell'arte. Si potessero anche dimostrare inesatte molte altre osservazioni, questa rimarrebbe esattissima: che nessun popolo e nessun'epoca potrà mai credersi aver esaurito il sentimento religioso. Ce n'è dunque anche per noi.

Che segue invece? Quel che dicevo: da tutte le parti si getta la diffidenza per il sentimento religioso nostro, moderno e — parliamo di noi — italiano: la diffidenza è subíta dagli artisti; anche il pubblico è sotto l'incubo d'una aspettazione dell'impossibile: quindi l'arte va a tentoni, incerta, dubitante. — « Non c'è che, per ora, contentarsi dell'antico » — ecco la parola d'ordine, in musica specialmente. Ma come possa rispondere davvero questo *antico* alla brama comune l'ho detto.

E allora?

Bisogna ridar fiducia all'arte e agli artisti. Questo è ben diverso dal renderli audaci. Bisogna riamicarci col nostro povero spirito: e se oggi sente in un certo modo suo, non gettargli in faccia l'insulto: tu sei un bastardo!

Quando parlo di questo nel dominio della musica, il pensiero mi corre spontaneo nel dominio della pittura.

Due fatti di una gravità eguale, per quanto poco avvertiti, avvengono oggi.

A Montecassino una Scuola di monaci, dopo aver decorato le stanze di San Benedetto, sta ora mettendo la corona al proprio lavoro coprendo di bassorilievi e di musaici le pareti e le volte della cripta sotto l'altar maggiore della basilica. I criterî seguiti nei due luoghi sono gli stessi. In sostanza si possono ridurre a questo canone: monumentalità egiziana, forma e proporzioni greche, sentimento quattrocentesco. Secondo la scuola benedettina, traducendo questo canone, deve risultarne la perfetta arte religiosa. Ma noi possiamo dubitare se l'arte si possa incardinare e svolgere sopra una formola erudita, se a noi l'occhio che vede non possa dare un senso della monumentalità corrispondente all'ambiente nostro come il loro ambiente lo dava agli antichi Egiziani o Babilonesi o che so io, se la verità e la bellezza fra cui viviamo noi non siano più vere e più belle di quelle dei Greci, massime poi più belle e anche più vere della geometria, e se a noi l'animo non dica ben altro da quello che diceva nel Quattrocento.

Ad ogni modo, a Montecassino noi troviamo uno sforzo piuttosto che una spontaneità, una riproduzione piuttosto che un originale, un'arte soave, devota, ma di riflessione. Chi si trova davanti a quelle dolci e composte figure e le riguarda senza aver lasciato nulla di sè fuori la bella porta dell'Abbazia sente che ad ogni pennellata, ad ogni colpo di scalpello è stato fatto un divieto o ha presieduto un pensiero sottile o erudito.

Questa è arte di ricerca.

Rimpetto a questa, in un'umile chiesa francescana d'Ascoli Piceno, ne fiorisce un'altra. Frate Paolo Mussini è là che lavora da mesi e mesi.

Già tutta la vôlta mirabile è compiuta: ora dipinge i grandi quadri delle pareti.

Ma come dipinge! Nell'opera sua nulla di nessuna convenzione. Come l'uomo è rimasto intero sotto la tonaca del frate, con la persona nervosa, la bocca concitata e i grandi occhi fiammeggianti nella faccia scarna e bruna; così, sotto il fascino delle visioni nuove, è rimasta franca e libera la sua arte.

Chi contempla l'opera del frate pittore non sente trasportarsi ad altri tempi, ad altra pietà, ad altra tecnica; è in cospetto di un'arte plasmata d'intuizione e di verità.

La forma vi cede all'impeto del sentimento, la simmetria alla naturalezza. Quello che il nostro occhio vede oggi è lì; nessun velo è sceso fra la realtà e l'uomo che l'ha fissata, o una sincerità rude e sdegnosa li ha stracciati tutti. La tecnica ardita e personale vuole quel disegno: disegno audace come il colorito, con contrasti che dànno una scossa e svegliano l'anima.

Anche qui son miti soavi figure.

Fra' Serafino, gli Angeli, le personificazioni hanno tratti di bellezza perfetta; ma si avverte che nel ritrarli l'arte di Frate Paolo non ha subíto nemmeno un divieto, non si è sottomessa nemmeno a un proposito.

Tutto è sacro e mistico; ma quel sacro è nostro e quel mistico è noi. Come vuole la vecchia arte, il cielo splende nelle vele della vôlta, e questa raccoglie la sua forza sulle sue braccia in croce, come quando raffigurava la gagliarda anima del Medio-Evo composta a preghiera; ma quel cielo, tramontate le stelle regolari d'oro che un giorno brillarono sul fondo immobile dell'azzurro, lì s'accende e arde nei palpitanti colori del sole che sorge.

Questa è arte viva e vera.

Chi, lì davanti, potrebbe sostenere la morte del sentimento religioso il più intenso? E lo sostiene e lo irradia un'opera audacemente moderna.

Vivo il nostro sentimento religioso, esso reclama un'espressione viva, quale non fu mai in passato, quale non sarà più in futuro.

Dobbiamo ambire questa gloria, di scrivere la *nostra* pagina anche noi nel sacro volume dell'arte religiosa, in cui trova la sua ogni età.

E io spero di non aver bisogno di proclamare le mie opinioni su questo punto; di dir alto e chiaro che mi risultano le mille fiacchezze del nostro carattere cristiano, le transazioni pagane che lo disonorano, la prevalenza delle ombre della fede e della pietà sulla loro sostanza preziosa, la superficialità di una moltitudine di spiriti, le oscillazioni femminee fra lo scetticismo e il sensibilismo; spero di non aver bisogno di ripetere che urge liberarci dalle ipocrisie settarie e dal fariseismo utilitario, strappar dalle anime le estese e tenaci gramignaie che le ingombrano; spero di non aver bisogno di dire e di ripetere tutto questo, dopo averlo ripetuto non so quante volte, per conchiudere che la riforma della musica sacra dovrà essere la necessaria conseguenza e quasi il coronamento di una purificazione ed elevazione della coscienza cristiana.

Ma una volta intesi su questa premessa, conchiudasi pure — ripeterò la parola — *audacemente*: scriviamo la nostra pagina nella storia della musica sacra. Non si tratta di scriverla come il capriccio porta, ma di scriverla come la nostra indole vuole: quello non è un diritto, questo è un dovere.

Per fortuna la *gran lite* ferve oltre i confini dell'arte. Gli artisti veri non soggiacciono a lungo alla sofistica, e nemmeno alla logica inflessibile dell'*atqui* e dell'*ergo*: nel meglio intonano « E ora a noi! ».

Per fortuna; oh sì! — Gli artisti veri, anche dopo aver in teoria professato magari le dottrine più estreme, in pratica le temperano, e i confini artificiali eretti dagli alcoolici della riflessione oltrepassano sicuri.

Ne reco due esempi soli, ma equivalenti a diecimila: il Capocci e il Perosi.

In quale composizione per organo o per canto di Filippo Capocci si vide mai *ridotta* la sua magnifica e pensosa genialità?

Intorno a lui mi è occorso di raccogliere giudizî da persone per ogni verso spregiudicate: ebbene, furono sempre — dico *sempre* — concordi. Chiedendo io a qualcuna di coteste persone, dopo un *Vespro*, mettiamo, schiacciante, il loro parere, sempre mi indicarono un punto in cui avevano respirato e goduto, come, dopo un'oppressione di buio, a una gran luce. Quel punto costantemente significava... un *Salmo* di Filippo Capocci. Eppure, chi non sa a quale severa scuola egli appartenga e come ne professi i principî, non a chiacchiere, che è così facile, ma in pratica, senza pentimenti e senza paure, vogando, son anni ormai, contro corrente, anzi contro parecchie correnti di vario impeto, ma tutte nella stessa direzione?

Il Perosi, tutti sanno come la pensi. C'è persino ancora qualche burlone il quale attribuisce a lui tutto il merito (che per altri è tutto demerito) delle imposizioni pontificie in fatto di musica sacra. Io ricordo di lui un solo particolare, le eccezioni da lui fatte per le composizioni del M.° Mustafà, che fu suo predecessore alla Sistina.

Perchè tale atteggiamento critico nel Perosi? Perchè, secondo il suo modo di veder critico, quelle composizioni non corrispondevano alla severità tradizionale dell'autentica Scuola Romana.

Venne la morte di Leone XIII.

Il Perosi, che non ostante il suo purismo teorico e critico, quasi

ad ogni nuova pubblicazione di musica per Chiesa, da parecchi lati s'era sentito intonare: « *Troppo lirismo, maestro!* », scrisse le parti d'una *Messa da Requiem.*

Io me le andai a gustare, da povero proletario, nell'anticappella, nella splendida sala che precede la Sistina. Il mio negletto proletariato mi concedeva un doppio vantaggio: esser fuori dalla ressa e dalla burbanza officiale, e farmi ascoltare la musica dove per la giusta distanza tutte le voci giungevano fuse in armonia di unità perfetta. E mi godevo là, solo, la musica sola. E la musica era una bellezza proprio di libero ingegno e del più schietto per quanto elevato lirismo.

Un amico mio, in cotta riccia smargiante, mi corse ad interpellare. Era *nella faccia quale* nella cotta. Estasiato, ansioso, tradusse quasi affannando l'estasi e l'ansia in un monosillabo. — *Ebbene?* — Io, freddo, me lo squadrai di sbieco, e gli rimandai: — *Disastro!* —. L'amico rimase male. Io, posso confessarlo ora, rimasi peggio di lui; ma ero in duello... mi battevo, cioè facevo una commedia. La verità è che sentivo non un disastro, ma, giusto, una bellezza: però volevo far notare che il vecchio Direttore perpetuo era perfettamente vendicato dal giovine. E un'altra cosa: che era vendicato anche il Perosi; il Perosi polemista dal Perosi artista, cioè mezzo Perosi dal Perosi con tutta la sua personalità nell' opera spontanea d'arte, il Perosi solo testa dal Perosi testa, cuore, fantasia, impeto geniale, quantunque finissimamente educato, che rovesciava tutte le staccionate di parata costruite su dalla voglia critica.

Mi parrebbe un peccato lasciar passare quest'occasione senza notare una cosa di somma importanza.

Il Perosi usava in quelle parti di Messa, soprattutto in alcune — ricordo uno dei *Requiem æternam* — il più schietto lirismo, dicevo. Eppure egli non aveva adoperato altro mezzo che il solo ammesso in *Cappella*, le voci; e la sua era inoltre polifonia, e pura, e nobilissima.

Certo questo, tutto e solo questo. Ma i procedimenti armonici erano ben diversi da quelli del Palestrina — per nominare il patriarca della polifonia vocale — oltre il *sentimento* più impetuoso e drammatico infuso massimamente nella melodia.

Che vuol dir ciò? Lo dico subito.

Il fatto del Perosi — e non, per grazia di Dio, solo del Perosi —

insegna che la tradizionale polifonia è capace di sostenere le ricche trovate tonali e armoniche più recenti, e che può rimaner classica e nobile pur divenendo moderna.

Il sentimento religioso dunque vive, e lasciato libero, dopo educato finemente — questa condizione è indispensabile — trova la sua espressione oggi, come sempre, in passato. Chi se la sentirebbe di bandire dal sacro terreno della musica le opere di Filippo Capocci e di Lorenzo Perosi?

Tutto sta bene; ma la tecnica? è lecito esser moderni fino ad usare quella di cui l'arte profana dispone? — Io vorrei domandare a chi mi opponesse un diniego: Perchè no? Quando tutto era polifonia — ripeto l'argomento di dianzi — che cosa rendeva sacri i canti? Prima di tutto il sentimento e i temi melodici che, secondo l'esempio immortale del Palestrina, si traevano spesso dal canto gregoriano; poi una tessitura armonica rivelante la compostezza dello spirito e quasi la coscienza della fede, l'armonia, domata, vorrei dire, da quel sentimento e aggirantesi intorno a quel pensiero melodico, tanto meglio se, per l'alta tradizione, religioso e sacro. La tecnica musicale splendeva senza timore in tutta la sua potenza nell'opera sacra.

Perchè, insisto, oggi dev'essere altrimenti? Mettiamo le stesse condizioni: sia religioso il sentimento, sia verginale e pura la melodia, esprima quel sentimento cioè senza deformarlo; sia composta e nobile nel portamento l'armonia — l'anima che parla con Dio ha sempre altri atteggiamenti dai mondani; — ma poi lasciamo ai maestri veri di usare tutte le ricchezze che l'infaticata opera de' secoli ha tratto nelle mani dell'uomo.

Io vorrei che quanti son deputati ad esaminare le opere sacre prima che ne sia permesso l'uso nelle chiese assai più badassero a quel sentimento che a certe apparenze esterne. Invece, vedo che spesso avviene il contrario: che basta si riscontrino in una sacra composizione certe forme tradizionali di modulare, basta che tutto vi corra senza impeto, che ogni passo vi sia segnato come quello della fanteria pesante, tanti centimetri, nè uno più nè uno meno, perchè le composizioni abbiano l'onore di essere regolarmente bollate come le pecorelle del sacro ovile. Oh, ma queste pecorelle belano così noiosamente troppo spesso! Vorrei che tutti ci persuadessimo che

un'opera correttissima, nel senso dato comunemente a questa parola, può essere profanissima, perchè priva di un'anima che preghi e adori; mentre un'altra opera, magari un po' più libera nella impostazione esterna, può essere, per la presenza di quell'anima, altamente religiosa.

Io, in questo proposito della tecnica, penso sempre: Ma un architetto, chiamato a prestar l'opera sua nella erezione di un tempio, lascerà forse, sentirà di dover lasciare fuori la porta le sue cognizioni e la sua abilità? Anzi gli parranno fin scarse quelle che possiede. Così uno scultore, un decoratore, un pittore. Se tutti costoro siano degni del nome augusto di artisti, si ispireranno al passato, abbandoneranno le idee e il fare di quando o eressero o decorarono un teatro, ad esempio, e in generale un edificio profano, si raccoglieranno per sentire Dio; poi con tutta la loro potenza si metteranno all'opera, imprimendovi sè stessi con piena spontaneità e con la tecnica evoluta e personale che posseggono.

Chiesa più moderna e personale del *Cuor di Maria* a Torino? ma il Ceppi vi obbliga a pregare in quel modernismo superbo. Io, confesso il mio peccato, in una imitazione dell'adorabile Medio-Evo, che quando è autentico mi conquide e mi incute un divino terrore, son preso da una voglia matta di mettermi a chiacchierare di politica, una delle cose più sciocche di questo mondo. Ma e allora perchè l'eccezione dev'essere per la musica e per il sacro musicista? Oh, via! la parola de' migliori non produca queste due gravi sciagure artistiche: dar ansa ai poveri di spirito... musicale di intromettersi nel luogo santo, ecco la prima; e la seconda: ispirare o accrescere una diffidenza — non giustificata da nulla, quando le cose si contengano entro i termini ragionevoli — di interrogare e secondare la spontaneità del proprio genio e di usare tutti i mezzi consentanei al genere sacro della musica nostra.

Facciamo anzi penetrare da per tutto la massima, che fra queste due cose: allettare con una musica senza freni e voluttuosa gli oziosi e i corrotti nel tempio, contribuendo alla sempre maggior deviazione della vera pietà nei buoni, e il seccare il prossimo, c'è di mezzo essere artisti e religiosi, pieni di vita e pieni di Dio. È uno spazio così largo da capirci dentro ogni più luminosa genialità.

I conti anche col pubblico.

Perchè, infine, i conti la musica sacra li deve fare anche col pubblico.

E qui mi abbatto la terza volta al punto medesimo: segno che è capitale e che il pensiero è complesso.

Ho professato la mia aristocrazia artistica, nè ho nulla da attenuare in proposito; ho confessato la difficoltà di rendere accessibile al pubblico — inteso per la maggioranza — la grande musica; ora aggiungo: se è pur necessario rendergliene accessibile una che sia degna del tempio, ci offrano il punto di partenza l'indole e il modo di sentire del pubblico.

In età di decadenza, ho detto, l'arte palesò sempre la sua superiorità sui gusti comuni corrotti. Ebbene, la palesi anche oggi.

Qui non vi son mezzi termini: se e quando il pubblico esige in chiesa un'arte indegna del luogo santo, l'arte ha il dovere di non prostituirglisi nemmeno con un pensiero compiacente. Ma lati sani ne ha pure il sentimento religioso moderno e nostro; e vi è, inoltre, un certo numero di anime elette nelle quali alita Dio: io dico soltanto che è necessario l'arte le rispetti e ne prenda norma. Sentire in un certo modo in religione e in pietà, modo che è sempre in armonia col sentire contemporaneo in ogni altro campo, non è mai riprovevole. Il modo di sentire, l'indole dei popoli e dei tempi, nel loro fondo umano e storico, non han che far nulla con le deviazioni sentimentali, intellettuali e morali. Lasciamo da parte, disperdiamo anzi queste schiume della coscienza; del fondo umano teniamone conto, rispettiamolo, come ne tien conto e lo rispetta Dio stesso. L'arte, la musica sacra, senta pure tutta la sua dignità sacerdotale; e se, chiusa nella sua casta bellezza, allontani tutti i profani dal tempio, tutti, dal primo all' ultimo, pazienza: il tempio è sempre pieno di Dio. Ma se il pubblico esige che l' arte, che la musica serva a sollevarlo a Dio, lui, non i morti, e nemmeno solo i numismatici e gli archeologi del classicismo immobile, che vuol dire *di maniera*, il pubblico ha ragione ed è nel suo pieno diritto.

Credo dunque di poter confermare la mia formola media: la

musica sacra deve fare i conti *anche* col pubblico. Si ispiri cioè alle tradizioni purissime, interpreti il puro spirito di pietà non soggetto alle vicende umane e mondane, si guidi con le norme dell'autorità legittima sacra; insieme con tutto questo le rimarrà ancora un dovere: interrogare il sentimento del popolo che oggi è vivo.

Se vi sia qualche arte che possa aspirare a superbe solitudini non so, non discuto; ma fuor di dubbio non è l'arte religiosa. Anche quando, come nell'ipotesi molto poetica accennata ora, dovesse tutta e sola volgersi a Dio nel suo tempio, sarebbe sempre per mònito severo, sì, ma anche per inflessibile e quasi materno richiamo ai vivi.

Sopra ogni arte religiosa, è proprio la musica quella che è incaricata di dare una espressione viva ad affetti per la loro sottigliezza vaganti come visioni ombratili nell'anima popolare; deve suggerire essa un accento a quello che il cuore profondo della maggioranza sa, ma non esprime nè saprebbe mai esprimere.

E forse male io parlo di maggioranza, la musica e in genere l'arte dovendo proprio per tutti avere e spargere la sua parola. Per questo dev'essere gagliarda come ala che inalza, come fiamma che accende. Più che la parola personale, più che la ispirazione religiosa individuale tradotta in suoni, dev'essere infine la parola comune di quelli che, fra le disarmonie della vita, fra gli isolamenti dolorosi o sdegnosi creati dalle vicende, dall'interesse, dall'egoismo, hanno ancora la fortuna d'essere stretti insieme col vincolo d'una sola fede.

Io credo che questo riguardo da aversi per il pubblico sia destinato a crescere. Le tendenze sociali, da cui nessuno e nulla si potrà, a lunga o breve scadenza, sottrarre, avranno la loro ripercussione perfino nelle serene regioni dell'arte religiosa.

D'altronde, fin da principio la liturgia spiegò le sue bellezze per rapir fino a Dio il popolo cristiano, anzi la musica specialmente volle divisa fra il clero e il popolo. Non parlo, com'è chiaro, del canto popolare estraliturgico, ma precisamente di quello che adorna la liturgia. Il primo richiede una tecnica sua speciale e la lingua del popolo; mentre il secondo dalla liturgia e da quello che vi è autorevolmente connesso, compresa la lingua, piglia le sue norme.

Le due correnti, la primitiva cioè e la modernissima, riportano dunque la musica sacra verso il popolo. Chi è ormai, per dirne una, che non riguardi le nostre cantorie come un surrogato del popolo?

E benedetto il giorno in cui si riaffermerà nella pratica l'antica partecipazione dei fedeli al rito sacro; benedetto per l'abolizione di quella duplicità innaturale che oggi si riconferma continuamente fra il clero e il popolo, come fra due caste straniere, fin offrendosi in forma solenne il sacrificio cristiano, sigillo divino di fratellanza e di unità.

Non è da esagerare qui soprattutto, lo so. Anche le Catacombe videro sorgere le divisioni rituali fra il clero e il popolo; ma nonostante tutto, quanta parità di penetrazione dei misteri sacri allora, e quale effusione di pensiero e di affetto unico nelle forme comuni e alterne del canto!

Oh, qui davvero, benedetto il giorno che si risalga verso i principî!

E mi consola molto che anche gli uomini dell'alta, e addirittura dell'altissima gerarchia partecipino queste speranze.

Ricordo con quale compiacenza S. S. Pio X mi rammentava quel giorno che a Burano, al suo pontificale, sentì d'improvviso le *Buranele* e tutto il popolo intonare la *Missa de Angelis.*

Ora, supponiamo d'esser giunti ai dì fortunati che per adesso appena si vagheggiano — ma chi sa che non ci si venga presto?... oggi si corre in un modo! — allora, richiamando il popolo a spiegare la sua impareggiabile voce nel tempio, che gli si darebbe a cantare?

Alcuni rispondono subito: il canto gregoriano; e nessuno probabilmente dissentirebbe, purchè si scegliesse il più semplice. Ma fuori di lì? — che bisognerebbe pure andarne fuori di lì — Ancora una volta, un canto in cui potesse effondersi l'anima popolare.

E consoliamoci. Il popolo, nel giorno fortunato che ricantasse in chiesa, egli stesso si creerebbe dalle sue vergini energie la sua musica. E non in questo senso, che nascerebbe, come *per incantamento,* da tutto il popolo una musica (queste son fantasie che si mettono in sonetti con la coda), ma che sorgerebbero — forse di mezzo al popolo, certo con l'anima del popolo — gli artisti capaci di chiudere in nota l'espressione nobilissima della pietà popolare.

Un dubbio per noi che, senza alterigie stupide, ci sentiamo capaci di quello onde non è capace il grosso del pubblico: — Quando il canto sacro sarà più usualmente popolare, sarà tramontato il sole dell'arte squisita nel tempio! —

Il dubbio pare arduo e non è. La civiltà non procede in linea

retta. È la irrefrenabile onda del mare a cui non ogni punto della sponda è esposto egualmente; ciò che si trova più innanzi ne è morso prima. È come il sole che prima accende le alture; chi è più su lo saluta prima. Le posizioni *relative* non cambiano mai. Il punto a cui molti sono oggi, sarà raggiunto dai più domani; ma i primi saranno ascesi ancora più in alto, e la grande arte sarà ancora la grande arte.

Io vorrei lusingarmi d'aver indotta in qualche mente una convinzione razionale temperata, ma forte e chiara.

Concludendo.

Da quanto ho ragionato sin qui emergono due pensieri: Siamo rispettosi dell'antichità; riguardiamo la tradizione anche in arte come un beneficio, perchè essa ci offre godimenti squisiti e ci permette di creare con maturità di senno, risparmiandoci l'umiliazione dell'infanzia e il perditempo di cominciar sempre da capo. Questo il primo pensiero.

Il secondo: Siamo inesorabili a buttar via, magari a strappar da noi, quanto disonora la pietà e l'arte. Ma poi ambiamo la sodisfazione di sentirci e d'essere gran signori che vivono del loro e non han bisogno di nessuno. Scrivano perciò solo quelli cui Iddio ha concesso mente e cuore, cui il senso della umana fraternità dona la conoscenza e il linguaggio dell'anima moderna, solo quelli che, per la fede e la pietà vere e fervide, respirano il divino, e che..... per aver fatto un buon corso di studi, sanno che cosa vuol dire scrivere, e scrivere per il culto cristiano.

Chi, per tutti questi doni divini e umani, può maneggiar a dovere gli strumenti dell'arte sia sempre fratello in mezzo ai fratelli, nè creda egli umiliarsi, nè alcuno della stessa famiglia lo rimproveri, se usa il linguaggio che i suoi fratelli capiscono.

Roma, decembre 1906.

P. Ghignoni.

CONTRIBUTI ALLA DIDATTICA DEL PIANOFORTE.

L'articolo « sull'insegnamento del pianoforte negli Istituti Musicali d'Italia » che l'illustre prof. Mugellini pubblicò in questa autorevole Rivista e che mirava a scuotere l'apatia imperante su ciò che riguarda la cultura pianistica e anche la cultura musicale in genere, non era tale da passar inosservato. Di fatto il M° Del Valle de Paz, ben noto nel mondo musicale e direttore del periodico la « Nuova Musica », vi pubblicò un interessante articolo intitolato « Un quesito », nel quale, unendosi al prof. Mugellini nel deplorare la mancanza di cultura pianistica nei candidati agli esami di licenza della scuola di pianoforte (mancanza di cultura inerente agli stessi programmi di insegnamento e dei conseguenti esami d'idoneità), ne indicava la causa più importante, consistente, secondo l'autorevole suo parere, nell'enormità di tempo che lo scolaro è costretto a dedicare, oltre che ai necessari esercizi meccanici, anche alle numerose raccolte di *studi*, i quali assorbono la maggior parte della sua energia. Proponeva quindi la maggiore limitazione possibile, la quasi assoluta eliminazione degli *studi*, per dedicare invece quell'attività in parte agli esercizi strettamente meccanici (perchè questi rappresentano appunto un tecnicismo più intensivo), in parte ad una più larga conoscenza del copioso e interessantissimo repertorio pianistico.

Nel n° 138-139 dello stesso Periodico furon pubblicate due risposte a questo « quesito », l'una del prof. Mugellini, l'altra del sottoscritto. Di ciò tratterò più tardi; ora mi preme di entrare nell'argomento stesso trattato dal prof. Mugellini, per contribuire del mio meglio a ravvivare, se sarà possibile, l'ambiente, spesso freddo e scettico, spessissimo indolente e anche deprimente, in cui viviamo.

E, considerando che, meno da pochi appassionati cultori, la musica non è tenuta nel *debito conto* (perchè da molti è considerata sotto un aspetto esclusivamente *edonistico*, da altri come se fosse una vera scienza e una scienza accessibile soltanto a coloro che sono in essa strettamente competenti), è di molta utilità il trattare specialmente di quelle questioni che, potendo avere un'applicazione pratica nell'insegnamento, possono per conseguenza servire a mutare a poco a poco questo stesso ambiente musicale, anche in un avvenire non molto lontano. Inoltre, non essendo fortunatamente molti coloro che alla musica sieno refrattari per natura, ma è invece la mancanza di molte cognizioni la causa, per cui la musica stessa non è tenuta nel *debito conto*, il parlarne per chiarire e approfondire sempre più le questioni serve a metterle in diretta comunicazione col pubblico, il quale in tal modo se ne interessa anch'esso e con sempre maggiore cognizione di causa.

Trattando adunque di esami di licenza pianistici e di programmi d'insegnamento, spero non sarà discaro ai cortesi e intellettuali lettori di questa importantissima Rivista trattenersi alquanto con me per considerare i criteri, ai quali s'informano alcuni fra i principali istituti musicali stranieri, nonchè quelli nazionali (1).

Ha notevolissima importanza per questo studio la « Royal Academy of Music » di Londra, per la somma cura con cui gl'Inglesi, come tutti sanno, si studiano di fondare sopra solide basi ogni loro istituzione, in modo che essa riesca veramente di pratica utilità. Inoltre i mezzi potenti di cui l'Accademia dispone, l'onore in cui è tenuta

(1) Se le ricerche da me fatte sono state diligenti, non v'è cenno di un simile studio in nessun fascicolo di questa Rivista fin dal suo nascere.

Solamente nell'anno 1° a pag. 346 c'è una recensione all'opuscolo del prof. Matteini — " Brevi cenni sullo studio del pianoforte e considerazioni sui programmi di Magistero dei RR. Conservatori "; nella detta recensione si dice: " la sostanza del libro consiste nell'esame critico che il prof. Matteini fa dei programmi di Magistero dei nostri Conservatori " e seguita dicendo che lo stesso egregio prof. Matteini ne invoca l'unificazione.

L'unificazione avvenne realmente, com'è noto, ma nei soli Istituti Musi-

dalle più alte notabilità della nazione inglese e la vasta, profonda, e insieme finissima cultura musicale del suo direttore artistico, sir A. Campbell-Mackenzie, dànno a questa istituzione un'importanza, che non deve essere trascurata da chi voglia fare uno studio obbiettivo di questo genere (1).

L'esame di licenza, ch'è indipendente dall'insegnamento dell'Accademia, i cui professori ne sono però i giudici, è destinato principalmente a rilasciare il diploma d'abilitazione all'insegnamento; ma si può concorrere anche per ottenere il diploma di *pianisti* o di *insegnanti* e *pianisti* insieme.

Il programma comprende appunto queste tre categorie, senza però che fra l'una e l'altra passi una differenza di grande importanza, ma pure ragionevole, così da non essere trascurata e che noterò in seguito.

Riassumo le condizioni generali dell'esame:

1° Esecuzione di tre pezzi difficili, scelti da tre liste di stile diverso, costituenti il repertorio, che ogni anno viene fissato dalla Commissione esaminatrice e la cui compilazione, come apparisce chiaramente dal repertorio di quest'anno, è fatta in modo che il concorrente vi possa trovare ciò che meglio s'addice alle speciali sue attitudini. Questo repertorio fa parte del *Syllabus*, una specie di annuario programma, che si pubblica regolarmente a Pasqua e comprende tutti i rami d'insegnamento, oltre ad essere corredato di tutte le indicazioni di carattere generale; gli esami hanno luogo in due sezioni: a Settembre e a Natale; è dunque lasciato ai concorrenti un tempo largamente sufficiente a studiare con ponderazione e con metodo i pezzi da loro scelti.

---

cali dipendenti esclusivamente dallo Stato, mentre questi non sono i soli importanti.

Cambiamenti avvennero pure da allora ad ora negli Istituti musicali non dipendenti dallo Stato, sicchè a questo studio si presentano elementi nuovi, perchè posteriori a quelli che esistevano quando fu pubblicato l'opuscolo del prof. Matteini.

(1) In questa stessa Rivista (anno 5°) l'illustre Valetta pubblicò una Memoria intitolata: " La musica in Inghilterra ", parlandone con la consueta competenza. In questa Memoria, a pag. 520 e segg. (della Rivista) tratta pure brevemente della Royal Academy, come pure di altri Istituti musicali di Londra.

Le tre liste del *Syllabus* di quest'anno sono composte: la prima, di 9 composizioni di stile fugato (una fuga con preludio o fantasia o toccata), tre dei quali di J. S. Bach e gli altri di autori tutti diversi. La seconda, di 7 sonate di Beethoven e le Variazioni, op. 120 dello stesso autore. La terza, di 19 pezzi di stile moderno, 4 di Chopin, 4 di Schumann, 3 di Liszt, 2 di Brahms e gli altri, tutti di autori diversi, fra i quali figura il nostro Esposito. In ciascuna lista vi sono almeno tre pezzi segnati con asterisco, pezzi di speciale difficoltà; per gli aspiranti al diploma di *pianisti o insegnanti pianisti* (anzichè esclusivamente insegnanti) la scelta è limitata a questi pezzi solamente ed uno dei tre scelti dev'essere eseguito a memoria.

È questa una delle varianti nelle condizioni fra pianista e insegnante, mentre un'altra consiste in questo: che i candidati insegnanti devono fare un saggio scritto relativamente ai principî generali delle forme d'arte nelle loro manifestazioni pianistiche, e così pure riguardo alla pedagogia e alla diteggiatura. Gli aspiranti pianisti ne sono invece esonerati.

Sono queste le due varianti, che mi sembra corrispondano abbastanza a quanto v'ha di comune e di diverso nell'opera dell'insegnante e dell'esecutore.

2° Lettura a prima vista.

3° Esecuzione di tutte le specie di scale (in 8ª, 3ª, 6ª, 10ª, per moto contrario, in doppia 3ª, in doppia 8ª, ecc.) e di arpeggi (di accordi perfetti e di 7ª dominante, diretti e rovesciati e per moto contrario), il tutto legato e staccato. Il programma è molto dettagliato e preciso, anche minuzioso, ed avverte poi che, in questa parte strettamente meccanica, come in tutto il resto dell'esame, non c'è esclusivismo nè di scuola nè di metodo, anche per ciò che concerne la diteggiatura.

4° Diteggiatura di passaggi di autori classici, scelti dalla Commissione, domande sulla posizione del braccio, ecc.

5° Domande sul tocco.

Il programma avverte inoltre che gli esaminandi devono conoscere i rudimenti musicali (cognizioni affatto elementari, forse troppo poco riguardo all'armonia) e che nell'esecuzione dei pezzi è tenuto nel debito conto l'uso dei pedali, cosa più che naturale.

Il massimo dei punti conseguibili è 100. Ma è notevole il fatto

che questi punti non vanno distribuiti in parti eguali fra le cinque materie d'esame. Nell'esecuzione delle tre composizioni, delle quali s'è parlato nella prima prova, al pezzo scelto dalla prima lista (di stile fugato) e a quello scelto dalla 3ª (di stile moderno) è assegnato un massimo di 16 punti per ciascuno, mentre al pezzo scelto dalla 2ª lista (quella riservata a Beethoven) il massimo s'eleva a ben 24. Dodici punti sono assegnati alla lettura (sempre come massimo), dodici all'esecuzione delle scale e degli arpeggi e dodici alle domande sul tocco, mentre 8 soli sono assegnati alla diteggiatura.

È poi notevolissimo un altro fatto, che non si esige nessuno *studio*, neppure per la categoria degli insegnanti. Prendiamome nota per quanto mi propongo di esporre in seguito e passiamo alla « K. Akademie der Tonkunst » di Monaco.

Il programma di questo esame è molto conciso e lo trascrivo quasi integralmente:

A) Un pezzo di stile legato: p. e. il Concerto Italiano, la Fantasia Cromatica o la Toccata in *Do min.* di Bach.

B) Un tempo di una sonata di Beethoven: p. e. il 1° tempo dell'op. 53 o 57, l'*Adagio* dell'op. 31 n° 2, lo *Scherzo* dell'op. 31 n° 1, l'ultimo tempo dell'op. 109.

Vengono dati tre pezzi tanto di A quanto di B e l'esaminando ne sceglie uno per ciascuna serie.

C) Un tempo di concerto: p. e. il Concertstuke di Weber, il 1° o l'ultimo tempo d'un concerto di Beethoven, Chopin, Schumann, Rubinstein, Liszt, ecc.

Questo tema è eguale per tutti i candidati.

D) Lettura a prima vista d'un pezzo di media difficoltà, come un tempo di sonata di Clementi, Haydn, Mozart, Hummel, oppure l'accompagnamento d'un pezzo vocale o strumentale, anche con trasporto di tono in caso di richiesta.

E) Cognizione generale della letteratura pianistica.

I temi d'esame vengono assegnati sei settimane prima e, curiosa disposizione regolamentare, i candidati si obbligano *con una stretta di mano* di non farsi aiutare nella preparazione all'esame... Il sistema della stretta di mano dovrebbe avere una più larga applicazione, p. e. si potrebbe estendere ai debitori invece del *barbaro uso* di firmare le cambiali...

C'è inoltre un corso speciale della durata di un anno *(Seminar)* per la preparazione all'insegnamento del pianoforte. Questo corso comprende:

1° Pedagogia, metodica ed estetica pianistica, storia e struttura del pianoforte, letteratura pianistica, acustica, elementi del contrappunto e delle forme.

2° Esercizi pratici.

Anche in questo programma d'esame è notevole il fatto che i candidati non devono prepararsi a nessuna esecuzione di *studi*, anzi qui non si richiedono neppure gli esercizi meccanici di scale e arpeggi. Si bada essenzialmente al valore pianistico, si considera che nel più ci sta il meno e bisogna riconoscere, che, specialmente l'esecuzione d'un determinato tempo di concerto da studiarsi in sei settimane (aggiungendo ciò all'altre prove) richiede un grado molto rispettabile di abilità pianistica.

È pure notevolissima e ben giusta l'esigenza che il candidato dimostri una conveniente cognizione della letteratura pianistica; ed ora, dopo fatte, anche riguardo a questo programma, tali brevi considerazioni che serviranno di base a quanto dirò in seguito, seguiterò l'esame dei programmi degli istituti stranieri.

Non ho il programma dell'esame di licenza del Conservatorio di Odessa, che però mi si assicura, da persona competentissima, non aver nessuna caratteristica speciale; ma ho bensì l'intero programma degli studi che vi si fanno, ciò che permette di farsi egualmente un concetto dell'indirizzo dato colà a questo studio.

Ci si trova qui di fronte a una tale abbondanza di studi e di pezzi, che evidentemente dev'esser fatta una scelta caso per caso, secondo i criteri dei vari insegnanti e le speciali attitudini degli scolari. Di cose notevoli rilevo le seguenti:

1° Che vi son segnate anche fantasie-trascrizioni di opere teatrali, come la *Sonnambula* e il *Don Giovanni* di Thalberg, il *Faust* e il *Rigoletto* di Liszt;

2° Che vi si adopera l'*edizione originale* del *Gradus* di Clementi;

3° Che non v'è sempre un criterio metodico nell'indicazione dei pezzi da studiarsi in un dato anno del corso. Ad es: nel 2° anno del 2° corso sono in programma: le sonate in *Mi min.*, in *Do ♯ min.*

di Haydn e quella in *La magg.* di Mozart, accanto alla sonata in *Fa min.* di Scarlatti, tanto più difficile. E la Pastorale in *Mi min.* dello stesso Scarlatti (certamente meno difficile della sonata anzidetta) è segnata invece nel 3° anno del 3° corso (l'ultimo di tutti) accanto agli studi sinfonici di Schumann e al Concerto in *Mi min* di Chopin! E così, sempre nell'ultimo anno, e questa volta, in pieno repertorio russo, abbiamo la Romanza senza parole di Tschaïkowsky (ispiratissima e non facile, ma neppur tale da serbarsi per l'ultimo anno) accanto al Concerto in *Si* ♭ *min.* dello stesso autore ed alla Fantasia Orientale: *Islam* del Balakirew, pezzo brutto e sconclusionato senza dubbio, ma d'una difficoltà meccanica spaventosa.

La coerenza metodica non è certamente il requisito migliore di questo programma.

Della « Königliche Akademische Hochsckule für Musik » di Berlino, non esiste un vero programma di esame di licenza. La caratteristica di questo eccellente istituto (di cui fu direttore (sino a ieri!) il sommo e compianto Joachim) si è, « che viene impartita un'istruzione particolare a seconda delle speciali attitudini di ogni scolaro ». Così pure « gli scolari non sono divisi per corsi annuali e non esiste una scuola preparatoria. L'ammissione dipende da un esame e la scelta dei pezzi da eseguirsi è lasciata al candidato; solamente dev'esser tale che dall'esecuzione si possa giudicare delle sue generali attitudini musicali ».

Il regolamento insiste su questo; il sistema è quello di non averne veramente nessuno obbligatorio. L'alunno interno dell'Istituto viene licenziato con uno degli esami semestrali, dal quale risulta che egli non ha più bisogno d'esser guidato nei suoi studi. È un insegnamento spiccatamente individuale e, dalla corrispondenza scambiata col gentilissimo sig. Segretario dell'illustre Istituto, rilevo più che mai questa caratteristica.

Presso il Conservatorio di Parigi non vi sono veramente esami di licenza, ma solamente i concorsi ai *Prix* e *Accessits,* ai quali possono aspirare soltanto gli allievi del Conservatorio medesimo.

Riguardo agli Istituti Musicali Italiani credo opportuno essere molto più conciso, non perchè io creda sia tutta *roba da strapazzo,* non appartenendo ai detrattori sistematici di quanto si fa nel nostro paese, ma perchè i relativi programmi sono più noti.

A proposito di queste analisi di programmi son io il primo a riconoscere che, riguardo a quegli esteri, sarebbe utilissimo estendere e approfondire le ricerche, ma il presente studio comparativo, che non ha dunque la pretesa d'esser completo, sarà tuttavia sufficiente, spero, a formare una base di concetti abbastanza solida, affinchè ciascuna persona competente, anche fra il numero dei buoni dilettanti, possa trarne certe conseguenze senza correre il rischio di crearsi opinioni fantastiche su ciò che si fa all'estero. Credo tanto più opportuno di far qui queste considerazioni, in quanto che il citato articolo del prof. Mugellini non s'occupava di quest'analisi e perchè non è così facile, come si potrebbe credere, l'avere sott'occhio questi programmi, che non si trovano per es.: nè alla Bibl. dell'Ist. Mus. di Firenze nè a quella della R. Accademia di S. Cecilia in Roma, dove ne feci ricerca personalmente (1).

I programmi di licenza degli Istituti Musicali Italiani hanno questo di comune tra loro: esigono dal candidato ch'egli possegga un repertorio di un numero di studi e di preludi e fughe di Bach, variabile secondo i vari programmi, ma sempre ragguardevole, ciò che la Commissione esaminatrice verifica mediante l'estrazione a sorte prescritta dai programmi stessi.

Al Liceo Musicale di Bologna si esigono le due opere complete del *Gradus* di Clementi e del *Clavecin* di Bach, previa estrazione di 5 numeri, fra i quali il candidato ne sceglie uno e l'eseguisce seduta stante. Presso gli Istituti governativi invece l'estrazione ha luogo dal 1° volume solo del *Clavecin* e da una scelta di circa un terzo del *Gradus*, con l'enorme benefizio per l'esaminando di 24 ore di preavviso, ciò che costituisce una facilitazione eccessiva, non essendo molto difficili le altre prove d'esame. Presso il Liceo Civico Benedetto Marcello di Venezia l'estrazione e l'esecuzione seduta stante hanno luogo invece da 12 studi di Chopin, 6 di Moscheles, 6 preludi e fughe del *Clavecin*, scelti tutti dal candidato, oltre a uno dei 3 studi da Concerto di Liszt.

(1) M'è grato qui rivolgere una parola di sincero ringraziamento alle gentili persone che hanno facilitato le mie ricerche e particolarmente alla coltissima Sig.na Olga Gogola e all'egregio M.° C. Costantini, risiedente a Odessa.

Della R. Accademia di S. Cecilia in Roma parlerò poi.

Riassumendo le altre condizioni dei vari istituti, si richiede l'esecuzione di alcuni pezzi difficili, a scelta del concorrente, con molto maggiori e ben pensate esigenze a Bologna e con la seguente particolarità presso l'Istituto di Venezia: « eseguire un pezzo scelto dalla Commissione ed imposto 15 giorni prima dell'esame ». Questa prova non ha riscontro negli altri principali Istituti italiani (non conosco quello di Pesaro) ed ha riscontro invece con l'esame di Monaco, dove, come si rammenterà, tutti i temi vengono dati dalla Commissione sei settimane avanti l'esame.

Dovunque poi (meno a Bologna) si esige l'interpretazione di un pezzo dato dalla Commissione, previo lo studio di due o tre ore. E in tutti gl'Istituti si esigono cognizioni di armonia e teoria in generale, dove più, dove meno. Le maggiori esigenze sono negli Istituti governativi, dove si esige anche il trasporto di tono (con una conveniente preparazione) e anche il solfeggio e la scrittura a dettatura in tutte le sette chiavi in esatta corrispondenza, la qual cosa è a parer mio (e non mio solo) un'esigenza eccessiva, gravosa per i concorrenti e sterile nei suoi effetti.

Il programma d'esame dell'Accademia di S. Cecilia ha parecchie analogie con gli altri; ma esso ha pure un'importante caratteristica speciale, onde ho creduto opportuno serbarlo ultimo in questo studio.

Per quanto riguarda la scelta del *Gradus* di Clementi e le fughe di Bach, come pure riguardo l'interpretazione di un pezzo dato dalla Commissione, la lettura a prima vista e il trasporto, valgono presso a poco le stesse norme del programma Ministeriale. Così pure riguardo la parte teorica. All'Acc. di S. Cecilia però si richiedono inoltre nozioni elementari di acustica e psicologia musicale. Riguardo invece all'esecuzione di pezzi a scelta del candidato, qui se ne richiede soltanto uno « di Concerto di prima forza ». Ma la diversità veramente interessante consiste nella prova seguente: « esecuzione di qualche *frammento* scelto fra 20 delle principali opere di Beethoven (fra cui 3 sonate) — Chopin (fra cui qualche studio) — Liszt (fra cui qualche studio) — Mendelssohn, Schumann, ecc., presentate dal candidato.

Questa è una prova d'esame veramente importante, e corrisponde, sotto altra forma, alla prova E dell'Istituto di Monaco, richiedente

che il candidato conosca la letteratura pianistica. Questa condizione, formulata in un modo o in un altro e, ben inteso, applicata non già con criteri di esagerazioni, ma neppure di compiacenti limitazioni, dovrebbe avere eguale importanza a quella, ovunque riconosciuta, d'una buona tecnica, e serve a conferire non poco prestigio all'esame di S. Cecilia.

Ed ora, riassumendo sempre più le considerazioni che via via ho creduto opportuno di fare, l'inferiorità dei programmi ministeriali risulta manifesta, sia in via assoluta (come già rilevò l'illustre professore Mugellini) sia in via relativa, raffrontandoli agli altri istituti italiani e stranieri.

L'esame di Venezia ha un'impronta geniale col richiedere studi solamente di grado superiore e con l'obbligo d'eseguire un pezzo imposto dalla Commissione.

L'esame del Liceo di Bologna è improntato ad una grande serietà ed a questa caratteristica aggiunge l'altra d'essere il più *italiano*, appunto perchè si richiede l'opera completa del *Gradus* di Clementi (che B. Cesi chiama « monumento inconcusso di educazione pianistica »), ed inoltre fra i pezzi studiati è formalmente prescritta « una composizione classica di autore italiano ».

È questa una delle molto maggiori e ben pensate esigenze (in confronto agli altri istituti) alle quali prima facevo allusione. Si richiedono adunque: una delle grandi composizioni di Bach, una sonata di Beethoven, uno studio di Chopin ed una composizione brillante di autore moderno.

Da tutto ciò mi sembra risultare chiaramente che l'esame di Roma per il vantaggio del repertorio pianistico abbastanza esteso che il candidato deve possedere e l'esame di Bologna per l'ampiezza e la serietà degli studi richiesti (diciamolo pure abbastanza gravoso) nonchè per la dettagliata richiesta di composizioni di vario stile, questi due esami dico, sono tali da soddisfare *in gran parte* ciò che si deve ragionevolmente pretendere da chi aspira a un diploma di Magistero.

Dico *in gran parte*, perchè nell'uno e nell'altro di questi due programmi esiste un inconveniente non lieve.

Nell'esame di Roma le parole « esecuzione di *qualche frammento* scelto » ecc., sono troppo vaghe, possono dar luogo a disparità di pa-

reri nella pratica, secondo il modo di vedere dei componenti la Commissione esaminatrice, la quale può trattenere su questa prova il candidato, tanto per 3 minuti quanto per 30... Per esser più chiaro e più pratico, questo articolo del programma dovrebbe dire « esecuzione di due interi pezzi e di qualche frammento, ecc. », e fissare la durata della prova in un limite di tempo, per es. non inferiore ai 15 e non superiore ai 25 minuti. Una formola meglio definita e meno equivoca dell'attuale sarebbe, a mio parere, necessaria. È inoltre esagerata la facilitazione dell'estrazione 24 ore avanti l'esecuzione, come esagerata è l'esigenza della dettatura per *setticlavio*, già sopra lamentata.

Nell'esame di Bologna, che pure è così serio ed ha esigenze molto ragionevoli riguardo allo stile dei pezzi che l'esaminando deve scegliere, esiste pur tuttavia l'inconveniente del non richiedersi la dovuta conoscenza di repertorio pianistico. A ciò si potrebbe provvedere, inserendo nel programma una disposizione analoga a quella di Roma o a quella di Monaco. E, allo scopo di non rendere il programma eccessivamente gravoso, si potrebbe senza alcun danno, mi sembra, ridurre alla metà gli studi di Clementi, togliendone in primo luogo tutti quelli di stile fugato, essendo questo già largamente rappresentato nel programma con l'opera completa del Clavecin. E, quando si esigesse una conveniente conoscenza della letteratura pianistica, anche l'intera opera di Bach potrebbe essere ridotta a metà, restando ferma naturalmente l'esecuzione seduta stante.

Queste modificazioni, o altre di simile natura, dovrebbero potersi introdurre al Liceo di Bologna, meglio che altrove, considerando che lo stesso prof. Mugellini (cui si deve questo nuovo risveglio per ottenere una maggiore cultura pianistica dai licenziati) è una delle personalità più stimate nel sullodato Liceo.

In quanto a ciò che dei programmi stranieri sopra analizzati si potrebbe utilmente imitare nei nostri, il sistema di Berlino, ispirato certamente a larghezza di vedute, non è però applicabile ai nostri esami di licenza, trattandosi qui, nella maggior parte dei casi, di persone, che la Commissione esaminatrice non ha mai viste nè conosciute; invece che, solo un programma fisso, nettamente determinato, è per noi indispensabile.

Il programma dell'Istituto di Monaco, che s'è trovato tanto ri-

marchevole per la sua impronta spiccatamente pianistica, sembrerebbe potersi prendere senz'altro a modello dei nostri, invece che introdurre in essi modificazioni di sorta. Ma bisogna tuttavia considerare che a Monaco non possono dar l'esame di licenza se non coloro che abbiano frequentato per un tempo, sia pur breve (almeno un corso), l'Istituto stesso, mentre in Italia si presentano anche molti affatto estranei (come si è detto per l'Ist. di Berlino), onde quest'ultimi si troverebbero in una condizione disagevole di fronte agli alunni effettivi, perchè costoro potrebbero facilmente aver già studiato qualcuno dei temi che poi vengono dati per esame. Ben lungi dal pensare che ciò potesse farsi per biasimevole parzialità, ma perchè, esigendosi la conoscenza della *letteratura pianistica*, è impossibile che durante lo studio preparatorio venga escluso ciò che può esser dato in seguito come tema d'esame ed è anzi ben probabile una inavvertita concomitanza di scelta.

Delle disposizioni contenute nel *Syllabus* della R. Academy di Londra, potrebbe essere utile valersi per meglio specificare ciò che si esige dagli aspiranti in fatto di esercizi meccanici. Le indicazioni del *Syllabus* sono fors'anco alquanto prolisse, ma in fatto di programmi d'esame è preferibile la prolissità alla concisione, quando sia la chiarezza che ne guadagna.

Un'altra disposizione di cui tener conto sarebbe forse quella, che nella votazione attribuisce una maggiore o minore importanza alle varie parti dell'esame. Di ciò sarebbe il caso di valersi più o meno, secondo l'assetto definitivo che si volesse dare all'altre disposizioni di un dato programma.

Del *Syllabus* si potrebbe pure trar profitto nel senso di fare una qualche differenza fra esecutori ed insegnanti, non già che quest'ultimi possano essere soltanto mediocri esecutori (alla qual cosa si mostra giustamente contrario il Mugellini nella *lettera aperta* alla « Nuova Musica »); ma, per quanto riguarda per es.: il suonare a memoria e anche la *virtuosità* nello stretto senso della parola, una differenza non sarebbe da escludersi ed è questo probabilmente il criterio a cui s'informarono gli autori del *Syllabus*. All'insegnante sono invece necessarie maggiori cognizioni teoriche come quelle che nel *Syllabus* abbiamo veduto essere richieste col mezzo del saggio scritto e che s'insegnano a Monaco nel *Seminar*.

Una qualche modificazione, basata sopra le considerazioni suesposte, potrebb'esser dunque un utile complemento ai migliori nostri programmi.

A proposito d'insegnamenti teorici, il prof. Mugellini caldeggiava in queste colonne un insegnamento di anatomia e funzionamento della mano e del braccio. Io pure trovo giusto questo parere, mentre però ritengo che a tale scopo sarebbe sufficiente un brevissimo corso di lezioni, dal momento che noi musicisti non ci dovremo occupar mai di chirurgia operatoria... Credo invece col Mugellini che si dovrebbe dare maggiore importanza all'armonia e al contrappunto; questa specie di sintassi musicale è troppo utile a chi insegna perchè possa essere trascurata.

E. per quanto riguarda gli effetti del suono nel nostro organismo, sembra a me sufficiente, ma pur necessaria la cognizione di certi fatti fisici ed acustici prettamente scientifici, senza addentrarsi, per riflesso alla psicologia musicale, in ipotesi derivanti dalla psicofisiologia e dalla psicofisica, quando non vi sia una base assolutamente indiscussa.

***

Tirate le somme, il risultato è il seguente:

1° Assoluta deficienza dei programmi governativi.

2° Evidente superiorità dei tre istituti di Venezia, Roma e Bologna (parlo sempre sotto il punto di vista degli esami di pianoforte, prescindendo da qualsiasi altra considerazione).

Tengo a rilevare questa superiorità per concludere che con qualche ritocco (la cui opportunità mi sembra di aver sopra dimostrata) questi programmi potranno dirsi veramente eccellenti e, se così avverrà, sarà questo il miglior mezzo perchè anche i programmi governativi vengano sollecitamente modificati, risultandone allora troppo evidente l'assoluta e relativa deficienza.

L'esame di licenza governativo per la scuola di violino, per es. è invece serio e di pratica utilità; la *Commissione permanente* che presiede agli Istituti musicali non vorrà certo lasciare a così basso livello l'esame di pianoforte, specialmente se sarà mantenuta viva e feconda la trattazione in proposito.

*
* *

Ora, prima di chiudere questo mio studio, credo opportuno parlare brevemente del « Quesito » proposto dal Ch.^{mo} M.° Del Valle, cui ho accennato fin da principio; ora, che l'analisi dei vari programmi d'esame può recare nuovi elementi di giudizio sulla questione.

Il fatto che, nè a Londra nè a Monaco si richiedono ***studi*** (e nella breve analisi di questi programmi l'ho espressamente rilevato), sembra almeno ***ammettere*** che gli studi non sieno ritenuti strettamente necessari, specialmente perchè gli ***studi*** non vengono richiesti neppure in quell'esame di Londra che è riservato agl'insegnanti.

È ben vero che più volte nel programma dell'Istituto di Monaco (in luoghi dei quali non ho fatta prima menzione, perchè sarebbe stata allora cosa estranea al soggetto che trattavo) si parla di quelli di Bertini, di Cramer, di Moscheles. Ma ad ogni modo la loro totale esclusione dagli esami di licenza non può che avvalorare la tesi sostenuta dal prof. Del Valle.

Il prof. Mugellini nella lettera aperta al Del Valle si mostra colpito della novità della sua idea; ma trova che « se applicata troppo radicalmente, è eccessivamente ardita » e ne espone le ragioni (1).

Accanto a questa *lettera aperta* ve n'è un'altra, mia, nella quale trovo nuova e giusta in ***massima*** l'idea; ma non facilmente attuabile, esponendo io pure le ragioni, che in fondo non sono dissimili da quelle espresse dal Mugellini. Io poi propongo nella mia lettera un temperamento che qui riassumo: Non bandire gli ***studi***, molti dei quali hanno un valore artistico vero e proprio; ma in parte sostituirli con passaggi tecnici estratti dalle opere dei grandi maestri,

(1) In questa lettera il prof. Mugellini propone anche un tipo di programma del quale fa parte una scelta di 20 pezzi che il candidato presenta alla Commissione la quale ne sceglie alcuni. È presso a poco la disposizione esistente all'Accademia di S. Cecilia in Roma.

Il Mugellini vorrebbe tutti i pezzi a memoria: quest'obbligo, specialmente per un insegnante, lo trovo troppo gravoso e non necessario, pure rispettando l'opinione del proponente.

sul genere dei « passaggi estratti dalle opere di Beethoven da Giuseppe Buonamici », l'insigne pianista, tanto benemerito della didattica pianistica. Soggiungo che bisognerebbe fare altrettanto di autori meno difficili, come Mozart, Haydn, Zipoli, Frescobaldi, ecc., e trovo che, quando questo materiale didattico fosse opportunamente scelto e ordinatamente disposto, gli alunni potrebbero con maggiore facilità e diletto e impegno crearsi il repertorio pianistico, del quale si sente tanto la mancanza e la necessità. Mi si permetta ora di aggiungere qualche altra considerazione in proposito.

In ogni ramo dello scibile, nello studio di qualunque lingua, nella letteratura, nel disegno, si procura quanto più è possibile che lo scolaro sia messo a contatto con qualche opera d'arte che abbia un'interesse reale, vivo, estetico per quanto semplice e frammentato. Anche nelle prime proposizioni da tradursi da una lingua in un'altra si preferiscono quelle che racchiudono un pensiero, un concetto, una sentenza, o che dicono un fatto reale, istruttivo, che esprimono insomma qualche cosa, che sono *estetiche*, per quanto in piccolo, e meglio che mai quand'esse sien tolte da qualche classico autore. Così si fa per le similitudini, per le figure rettoriche; si prendono citandole quanto più sia possibile, dai buoni autori e sempre per questo scopo si formano le antologie; così si fa dei calchi in gesso e dei chiaroscuri o modelli di qualsiasi specie, che sono riproduzioni di frammenti d'opera d'arte greca, o greco-romana, o gotica o del Rinascimento e così via.

Perchè non si deve cercare di far altrettanto della musica? Appena sia possibile sostituire a moltissimi *studi*, foggiati tutti su di un medesimo stampo, parlando io sempre di *studi* non artistici, ma di solo meccanismo, con frammenti di buone composizioni ordinate secondo le difficoltà che rappresentano (appunto come si scelgono e coordinano le proposizioni secondo le regole grammaticali che si vogliono applicare) si procuri di farlo.

Fino a che questo repertorio didattico non sia riformato, l'invadente predominio dello *studio* in confronto al resto del tempo che lo scolaro può dedicare al suo strumento, rappresenta una necessità subìta piuttosto che un'opportunità desiderata.

Ma una buona scelta di passaggi estratti da classici autori corrisponderebbe, non solo all'indirizzo che va sempre più accentuandosi in

ogni disciplina, indirizzo analitico prima, sintetico poi; ma sarebbe altresì la continuazione e la logica conseguenza di un metodo in uso già da gran tempo nel campo pianistico, se vi si addentra bene l'osservazione.

Il Tausig, il Bülow, il Buonamici, il Mugellini (anche nella recente sua pubblicazione del *Gradus* di Clementi, Leipzig, Breitkopf et Härtel) e tanti altri non consigliano forse continuamente di convertire i più interessanti dettagli degli *studi* da loro riveduti, in altrettanti esercizi solamente meccanici e non ne indicano forse accuratamente le varie maniere? Perchè non si deve fare altrettanto dei dettagli più interessanti che appartengono alle composizioni dei più grandi maestri con i criteri più convenienti cui ho sopra accennato? E di questo metodo, oltre l'applicazione dal lato meccanico, si trova adeguato riscontro anche riguardo lo stile, l'estetica, lo spirito, per dir così, della composizione musicale. Abbiamo di fatto le due edizioni delle *Suites* di Bach, quella del Klindvorth e quella dello stesso Mugellini, le quali, con l'analisi, con prospetti, con opportunissime ed acute osservazioni di critica, mirano a sviscerare sempre più il senso intimo, la purezza di quelle magistrali composizioni — ne fanno una vera *esegesi.* E appunto anche dalle *Suites* e dalle *Partite* di Bach, quanti dettagli di passi tecnici non si potrebbero ricavare, sostituendo lo studio di questi a molti *studi* dozzinali ed anche a molti aridi esercizi strettamente meccanici? Quanto grande sarebbe il risparmio di tempo e il conseguente vantaggio nella maggiore larghezza di repertorio artistico!

Del resto sono io il primo a riconoscere che l'*evoluzione* è ben preferibile alla *rivoluzione* e queste idee e queste proposte (del professore Del Valle e le mie), se saranno egualmente buone e utili come sono sinceramente ispirate all'incremento dell'arte pianistica, non mancheranno a poco a poco di guadagnar terreno e farsi strada da sè.

GINO BELLIO.

LA MUSICA PER *" LA NAVE "*

DI GABRIELE D'ANNUNZIO

LETTERA ALL'AVV. GIUSEPPE BOCCA

Ella desidera, egregio e carissimo amico, che io Le parli di questa mia musica che proprio in questi ultimi giorni ho finito di comporre per la tragedia del Poeta, ed io ben volentieri rispondo all'invito, tanto più che trattandosi di un'opera del D'Annunzio, anche i lettori della *Rivista Musicale Italiana* — ai quali Ella vuole far leggere la mia lettera — potrà interessare di sapere come il musicista abbia tentato di realizzare le intenzioni del poeta.

Quale significato, quale ufficio e quanta importanza abbia la musica in questa sua ultima mirabile opera, il D'Annunzio stesso dirà tra breve in un articolo che gli è stato chiesto e che sarà pubblicato sul *Corriere della Sera.* Io perciò Le parlerò solamente della mia musica quel tanto che stimerò necessario per giustificare le forme della stessa, forme che sono innegabilmente o dimenticate, o insolite, o nuove.

Su molti giornali è stato accennato a *intermezzi musicali.* Ora, *intermezzi* nel senso che si dà comunemente a questa parola, di composizioni strumentali interposte fra un atto e l'altro del dramma a illustrazione o comento, nella *Nave* non ce ne sono. E nè pure ci sono brani di musica posti ad accompagnare la declamazione dei personaggi quasi a rinforzo della loro espressione sentimentale: e nè pure ci sono brani di musica che accompagnando l'azione muta degli

attori possano quasi rivelare degli stessi l'intimo sentimento che li fa agire. Non *melologhi* dunque, quali lo Schumann ha scritto per il *Manfred*, non *musique de scène* quale ha scritto il Bizet per l'*Arlésienne* di Alphonse Daudet, o Gabriel Pierné per la *Samaritaine* del Rostand. Ma ci sono, nella *Nave*, dei cori, molti cori, e una lunga danza.

I cori sono tutti, fuor che uno (un inno pagano a Diona), religiosi, liturgici; la danza è una danza profana.

Quali melodie ho io usato per i miei cori?... Ecco il primo punto importante sul quale è necessario ch'io mi spieghi. Perchè quando si tratta di musica religiosa vien subito posta in campo la eterna quistione, se debba essere considerato come tale solo il canto così detto gregoriano, o la musica polifonica così detta palestriniana, o anche certa musica moderna così detta ... seria.

Ebbene: io non ho usato nè il canto gregoriano nè la polifonia palestriniana, nè ho scritto della musica moderna *seria*. Le melodie liturgiche della chiesa latina prese come tali avrei dovuto farle cantare all'unissono o in ottava, e l'effetto sarebbe stato certamente monotono per non dire noioso, anche a malgrado di una esecuzione eccellente; d'altra parte io non avrei dovuto fare altro che adattare le melodie dei libri liturgici alle parole latine del poeta, e se ciò mi sarebbe riuscito poco faticoso mi sarebbe anche stato poco piacevole; infine il nostro gusto musicale è ora tanto diverso da quello degli uomini di dieci o quindici secoli addietro che una melodia cantata semplicemente all'unissono, senza accordi che la sorreggano e la illuminino, non riesce a penetrarci e a far vibrare la nostra sensibilità. La polifonia palestriniana non l'ho usata perchè per la ristrettezza e il rigore delle regole che la governano, *non è possibile* svolgere in essa liberamente la melodia, la quale vi resta impedita nel suo cammino, inceppata nel suo movimento, strozzata nel suo respiro. Quanto alla musica *seria* moderna, quella certa musica che vuol avere il carattere religioso, si tratta solamente di roba fabbricata faticosamente da chi, non avendo inspirazione per la musica di teatro o di concerto, cerca un rifugio nella chiesa, dove veramente non si applaude ma neppure si fischia, per farsi ascoltare e farvi ammirare la propria valentia di fabbricante: e di questa musica io non so farne e non voglio saperne fare.

Dunque: perchè io ho il convincimento profondo che il sentimento religioso abbia trovato una volta la sua pura e alta espressione nelle melodie della liturgia primitiva, io ho composto le *mie* melodie inspirandomi a quelle bellissime, attingendo alla loro fonte limpida. Perchè io penso che tutte le difformazioni ritmiche e melodiche — allargamenti, diminuzioni, ecc. — e le semplificazioni alle quali esse sono state sottoposte nelle composizioni del periodo aureo della polifonia vocale, ne abbiano alterato, o menomato, o distrutto la espressione originale (e con questo non intendo affatto disconoscere il grande valore di quelle musiche che io amo e ammiro e che talora mi commuovono e mi entusiasmano), ho voluto che la polifonia della mia musica corale sorgesse generata spontaneamente dalle melodie stesse, svolgentisi liberamente *in tutta la ricchezza del loro ritmo originale, e conservando le loro caratteristiche modali.*

Caratteristiche modali. Che io mi fermi ora un momento a chiarire il significato di queste parole.

È noto, che mentre noi musici moderni possiamo comporre le nostre melodie in due modi solamente (*maggiore* e *minore*), gli antichi — greci e latini — potevano comporre le loro in sette modi differenti, distinti dalla posizione dei semitoni nella formazione della scala. Ora, non solo io non credo che i nostri due modi superstiti abbiano raccolto in se stessi le caratteristiche espressive dei modi abbandonati, sì da bastare essi soli a qualsiasi genere di espressione musicale ottenibile con la melodia senza modulazioni, ma son convinto, per le esperienze fatte, che nei modi abbandonati è una ricchezza e una varietà di espressione della quale i musicisti non hanno finora potuto ben conoscere il valore per essersi smarriti troppo presto per una falsa strada, una ricchezza che è tutta da prendere e che deve essere discoperta per gli artisti che cercano instancabilmente la bellezza nelle sue forme più pure.

Io dunque ho composto le melodie per i cori de « *la Nave* » nei *modi* dimenticati della musica liturgica primitiva, che è quanto dire nei modi della musica greco-latina. E ho scelto per ogni coro il modo, in che comporre la melodia, che avesse l'*ethos* più rispondente al significato, alla espressione del testo poetico. Il quale *ethos* non ho voluto considerarlo stabilito nelle definizioni degli antichi teorici greci o latini, dei filosofi, o dei primi musicologi della Chiesa, ma ho

voluto sentirlo io stesso in me profondamente. Talvolta mi è avvenuto che un dato *modo* ha acquistato nella mia musica un carattere espressivo più vario, più ricco e non di rado lontano da quello definito da tale o tal'altro antico scrittore. Ciò in conseguenza della polifonia, che lumeggiando diversamente il motivo musicale, distribuendo variamente le ombre, ha dato risalto a uno fra i caratteri espressivi affini del modo, o ne ha attenuato la forza.

Per la più gran parte dei miei canti religiosi ho usato il modo *eolio* o *ipodorico*. *Aeolius simplex*, dice Apuleio, ma quando le parole del testo l'anno voluto, la melodia mi si è svolta in esso così da conferirgli l'*ethos* γαῦρον che gli attribuisce Eraclide dal Ponto, o quel carattere μεγαλοπρεπὲς che gli riconosce Aristotile.

Così il modo *iastio* (*ipofrigio*) che io ho usato, per esempio, per il gran coro alleluiatico che corona luminosamente il prologo della tragedia, non l'ho usato solo per quel carattere αὐστηρόν che Eraclide gli attribuisce, ma, per il movimento degli accordi che da esso traggono la loro ragion d'essere, e per il gioco dei ritmi insieme intrecciati, esso ha raggiunto nella mia intenzione una espressione più varia, più viva, più energica, pur rimanendo sempre il modo più caratteristico dello stile diastaltico di Platone.

Ho usato il modo *frigio* per l'*Inno a Diona*, per una antifona erotica che Basiliola la bellissima la incantatrice la divina, canta al suo apparire nel primo episodio, e per le danze, perchè veramente nessun modo poteva fornirmi meglio del *frigio* l'elemento adatto per la costruzione di melodie aventi l'*ethos* necessario, perchè il modo *frigio* della citarodia e della lirica corale di Sacadas e di Stesicoro e delle canzoni di Anacreonte ha veramente l'ethos ἐνθουσιαστικόν, ὀργιαστικόν, παθετικόν che mi occorreva per le mie canzoni e per le mie danze.

Ho detto di aver composto io stesso nei varî modi le melodie per i diversi cori. Così è: meno una (la melodia dell'*Ave maris stella* che ho usato tal quale si trova nei libri corali, solo con qualche lieve modificazione melodica nella ripetizione delle strofette), meno una, le melodie son tutte mie. Tre però sono svolte da νομοι antichi, che possono trovarsi facilmente fra quei trenta o trentacinque che Reginone di Prum ha trascritti nel suo *Tonarius*. Ora, per mostrare come io abbia svolto i νομοι antichi, ne trascrivo qui uno:

(V. l'inno " Gloria, laus, et honor " della *Dominica in Palmis*).

dal quale ho tratto questa melodia:

Il coro dei Catecumeni (dall'episcopio).

Non occorre che io ne faccia l'analisi: il procedimento tecnico è evidente e non ha bisogno di dimostrazione. E non occorre neppure che io insista sul carattere ritmico di questi canti: come io abbia tentato di rendere nella notazione moderna la ricchezza melismatica delle antiche melodie è pure evidente.

Ho accennato avanti a un coro profano, a un *Inno a Diona.* Esso ha un carattere assai differente dagli altri canti, sia per la espressione fondamentale della melodia, che vuol essere di ardore sensuale, sia per la sua forma ritmica che è rigorosamente simmetrica. Le ragioni della differenza stanno in questo: 1° Che la melodia è composta su una base modale varia e instabile, a differenza dei canti religiosi: che il ritornello di ogni strofa è musicato nel *genere cromatico*: che la melodia non indugia mai in eleganze melismatiche, ma è cantata alle stelle in sillabe squillanti e chiare: 2° Che dovendo io musicare un inno in versi (un trimetro giambico) ho dovuto regolare la durata delle note componenti la melodia e distribuire gli accenti secondo la quantità delle sillabe, secondo la lunghezza e la

brevità dei *piedi*, contrariamente a quel che ho fatto per i cori liturgici, il testo dei quali è scritto o in prosa, o nella forma del *quasi-versus* della decadenza (di S. Ambrogio), o in quella forma che può considerarsi generata dall'έιρμὸς greco e dal *ris-quolo* siriaco.

Ora potrei parlare del come i cori religiosi siano posti nella tragedia in contrasto con l'inno profano a *Diona*, potrei dire come io abbia tentato di far spiccare nella fusione polifonica dei diversi canti il carattere di ognuno di essi, per mezzo di modalità e tonalità diverse intrecciate insieme, di ritmi contrari, o valendomi del diverso metallo delle voci nella parte grave o acuta della loro estensione; ma questo sarà còmpito dei critici, se i critici vorranno occuparsi della mia musica: io passo oltre.

Nella *Nave* c'è una danza profana. Nel secondo episodio, davanti all'agape rinnovata con rito profano del vescovo Sergio, sette danzatrici danzano intorno a sette alti candelabri, in una nuvola di profumi, una danza bellissima, che composta da principio in movenze piene di grazia, si accelera poco a poco fino a diventare frenetica quando Basiliola stessa, sulla clamide purpurea del dèspoto Marco Gràtico danza la *Danza di vittoria*.

Ora io non ho voluto ricostruire esattamente, nella mia musica, una danza greca, ma poichè la scienza dell'orchestrica greca mi offriva ritmi e forme i più ricchi e le più belle, mi son giovato degli uni e delle altre. Così, per dare un esempio, allora che le danzatrici accelerano i loro movimenti, e rotta la prima *figura* di danza (ταῖς χερσὶν ὀρχεισθαι), si inseguono disciolte, la melodia degli auleti che fino a questo punto è stata composta, per quel che riguarda il ritmo, di una mistura di piedi logaedici e di giambi, si anima di una forza nuova e maggiore composta nel metro erotico inventato da Sotades alessandrino nel terzo secolo avanti Cristo, e la struttura palinodo-antitetica dei periodi riproduce la σίκιννις satiriaca. Il tema generatore di questa danza è quello stesso dell'*Inno a Diona*:

Dal quale ho tratto, per la danza « *dei sette candelabri* », queste altre melodie:

Così dall'antifona erotica cantata da Basiliola nel primo episodio, alla quale ho già accennato, ho tratto la melodia strumentale della *danza di vittoria.*

Poche parole ora sullo strumentale di queste danze.

È evidente che io non avrei potuto strumentare con l'orchestra moderna danze che si figurano sonate sulla scena con strumenti antichi, citare, auloi, crotali, sistri. Ma d'altra parte sarebbe stato un errore grossolano quello di usare un'arpa e un flauto o un oboe, pretendendo così di rispettare la *verità storica.* Non c'era che una cosa da poter fare: usare *tutti* quegli strumenti moderni che potessero somigliare nel loro suono agli strumenti antichi: *solo quelli* per non distruggere l'illusione della rappresentazione scenica, *tutti* per ottenere il massimo dell'effetto polifonico.

Ed io ho usato perciò arpe a imitazione degli strumenti a corda (κρονόμενα ὄργανα), dalla *citara* di Timoteo Milesio dai capelli rossi alla *pectis* acuta, dalla *magadis* di Anacreonte alla *sambuca* siriaca, al *barbiton* grave; ho usato flauti e oboi, e corno inglese, e fagotti a imitazione degli auloi, dall'*aulos virginale*, che accompagnava la danza pirrica delle Amazzoni intorno alla statua di Artemide, all'*aulos citaristico* al quale Caio Gracco chiedeva l'intonazione oratoria, dal flauto traverso degli alessandrini alle *tibiae spondaiche* pompeiane, agli auloi frigi dal suono stridente; ed ho usato, infine, strumenti a percussione d'ogni genere, sistri, crotali (che si stanno ora costruendo) e timpani.

È stato scritto su qualche giornale, e io ricordo di averlo letto, che nella *Nave* ci sono dei canti marinareschi. No, non ce ne sono. Si odono, è vero, nel primo e nel secondo episodio delle grida lontane di marinai (grida intonate, ritmate e composte pure in accordi), ma canti propriamente detti no.

Una parte musicale assai importante hanno nella tragedia le trombe navali e le buccine: fra gli squilli delle trombe che fendono il canto multivoco del popolo alleluiante termina il prologo, fra gli squilli guerreschi delle trombe che annunciano l'arrivo di Giovanni Faledro termina il secondo episodio, fra gli squilli delle buccine che salutano la partenza della *Nave* verso l'oriente, finisce l'ultimo episodio.

Ecco: io credo di averLe detto ora, in succinto e forse un poco disordinatamente, ciò che Ella, egregio e carissimo amico, desiderava sapere intorno alla mia musica, ciò che Ella crede possa pure interessare i lettori della *Rivista Musicale Italiana.*

Per concludere brevemente, io dunque non ho voluto fare della musica antica, della musica del VI secolo, chè sarebbe stata un'impresa assurda e senza arte, ma ho voluto trarre dalla musica antica tutti quegli elementi formali, melodici, ritmici che potevano servirmi per esprimere più efficacemente quel che avevo da esprimere. E ciò non ho fatto, ripeto, per aver da scrivere la musica di un'azione tragica posta nel VI secolo, ma perchè sono convinto che nella musica antica sia tale ricchezza di mezzi espressivi dalla quale molto si possa prendere.

Io ho scritto per la tragedia di Gabriele d'Annunzio quella musica che ho creduto dovesse essere *la sua propria*, io — sono orgoglioso di poterlo dire — credo di aver scritto la musica che per la sua tragedia immortale deve aver immaginato e presentito Gabriele d'Annunzio.

La ringrazio, egregio amico, delle cordiali parole con le quali, in ogni Sua lettera, Ella mi incita a camminare con animo forte e con sicura fede verso un avvenire di luce e Le stringo affettuosamente la mano. Il Suo

da Parma, 1° novembre del '907.

ILDEBRANDO PIZZETTI.

L'ALLITERAZIONE

E LO SVILUPPO DELLA TONALITÀ.

Abbiamo già potuto farci un'idea dell'importanza dell'alliterazione riguardo allo sviluppo del ritmo e della melodia; ha essa importanza anche per l'armonia? Indirettamente sì, e grande. Come l'alliterazione poetica fu, da prima, un accidente di struttura verbale e, indi, un giuoco più che un indizio di coordinazione musicale ed estetica ma, a poco a poco, affinandosi e accentuandosi sotto il martello dei poeti, concorse ad accrescere l'elasticità e la sonorità della poesia moderna e ad ottenere, così, una vera serie di tonalità (per quanto vagamente definibili, distinte all'orecchio accorto), così la alliterazione melodica: adoperata da prima quasi soltanto per il suo potere di fascinazione e insieme per ragioni di pura struttura in musiche rudimentali, invitata d'istinto, più tardi, ad un'azione elettiva e costante su certe note della gamma, affermò e definì nella musica moderna le tonalità, in ciò soccorsa dall'alliterazione, per cesure, di note intese a delimitare le frasi musicali.

L'alliterazione è inerente a manifestazioni estetiche che si effettuano nel tempo e in uno spazio (sonoro) limitato. Ma ove questa alliterazione strutturale venga intensificata dall'azione elettiva del musicista mediante: la distribuzione degli accenti, cioè la scelta intuitiva delle " figurazioni " ritmiche, la disposizione delle parti, la scelta del tono e dei timbri, gli artifici contrappuntistici, insomma mediante tutti i così detti mezzi tecnici, può divenire, da fenomeno necessario, fatto estetico, " espressione " affinata e condensata, cioè caso particolare di un fenomeno estetico capitale: la Ripetizione estetica: il ritmare che fa nell'artista creatore l'Invenzione estetica. Ma passiamo all'origine del sentimento tonale e, poichè non può esservi tonalità senza una serie

di suoni musicali già organicamente istituita, cioè senza una gamma, coordinata d'istinto, facciamo alcune brevi considerazioni sulla costituzione delle gamme. La gamma, se considerata come una codificazione degli elementi musicali o note, può qualche volta alterare, con l'enunciazione " a posteriori „ di certe leggi o con l'affermazione di una qualsiasi convenzione, gli elementi musicali fornitigli dall'istinto musicale dell'uomo o più tosto dalle leggi acustiche che s'impongono naturalmente all'orecchio di questi secondo le particolari disposizioni della razza, l'età artistica di essa e l'ambiente storico.

Bastino, per tutte, le alterazioni (temperamenti) della gamma moderna e le altre che i Greci dovettero alle teorie pitagoriche. Ma non di queste codificazioni musicali intendo io parlare. Io intendo parlare delle gamme come serie di suoni disponibili, definiti e distinti, e costituitesi a poco a poco, " seguendo una qualunque parentela di suoni „ durante l'evoluzione musicale. Ora, già notai altrove che indagare i vari momenti successivi della costituzione di una gamma ideale, sarebbe lavorare di fantasia o quasi. E però più saldamente intuitivo e più logicamente severo è discutere dell'indole di alcuni intervalli musicali salienti, comuni a tutte le gamme più note e più progredite, e vedere se qualche cosa si possa concludere da questa discussione. Rammento, di passaggio, che fu obbiettato allo Spencer da J. Weber nelle *Illusions musicales* che la sua teoria non spiegava la costituzione della gamma perchè nel linguaggio non c'è gamma. Io non ho mai capito nè la forza dell'obbiezione in sè, che qualcuno giudica capitale, nè il significato della affermazione che nel linguaggio non c'è gamma. Ritornerò sull'argomento a proposito della Musica dei Versi.

Abbiamo visto quali umili origini si possano razionalmente presumere alla melodia: due note sole devono avere costituito i primi rudimenti di canto; e si ricordi che il caso di due note sole vicine è il più frequente nella elocuzione ordinaria e che di esso la cadenza è, fisicamente e psichicamente, una amplificazione.

Ora come probabilmente l'intervallo melodico primitivo fu all'incirca di seconda (si noti che la seconda è l'intervallo che ha meno variato nella storia della gamma) così verosimilmente l'intervallo di terza comprese le prime gamme rudimentali. L'intervallo di terza pare facilmente percepibile anche dalla psiche meno evoluta e non manca in nessuna gamma, eccettuato come terza superiore della fondamentale per ragioni che vedremo su-

bito Quel canto degli antropofaghi dell'isola di S. Cristina riportato nel fascicolo precedente che si evolve nell'àmbito di una terza all'incirca e con frequenti intervalli di terza per quanto "strisciati„ dalla voce, ce lo conferma. L'intervallo di terza è, anzi, tanto spontaneo che esso è anche l'intervallo dell'armonia rudimentale di alcuni selvaggi; ce ne fa fede la relazione di J. B. Eyriés sul viaggio di Entrecasteaux al luogo dove parla del canto degli Australiani.

Ma l'intervallo di terza non ha quasi importanza costruttiva per la gamma e infatti esso è il meno definito ed ha variato più di ogni altro nella storia della gamma e ha importanza melodica minore di quella di seconda: infatti esso riesce sempre, nelle musiche con gamme di cinque note almeno, parte non propriamente integrante, ma subordinata e, adoperando una parola pericolosa ma persuasiva, ornamentale dell'invenzione melodica.

Le due note che la costituiscono si sentono subito come emanazione, o meglio filiazione, l'una dall'altra; cioè l'intervallo di terza rivela nella sua particolare indole melodica la sua stessa tendenza armonica. Questa interpretazione mi pare rischiari molto il fervore dell'intimo dinamismo delle note musicali nelle loro reciproche relazioni. E se la terza manca in molte gamme come terza superiore della fondamentale, questo avviene perchè la nota conclusiva non ha bisogno di una sua diretta emanazione melodica, di una nota ornamentale, e nella sua inflessione di riposo deve preferire senza paragone la netta personalità della sopratonica la quale dà una inflessione che è di carattere melodico, essendo costituita da una seconda. La terza inferiore della tonica, che tuttavia appare in quella gamma, è strettamente legata alla quinta come sua seconda superiore e non alla tonica. A questo punto il buio delle origini musicali non si rischiara più affatto; se non che una cosa sola si può notare che è fondamento della presente ricerca: l'intervallo di quinta, venuto alla musica e al linguaggio da una più forte accentuazione ritmica cioè dall'amplificazione della formula rudimentale, è un " intervallo elettivo „ per il sentimento musicale di ogni epoca musicale a noi storicamente nota e, come è l'intervallo fondamentale della musica, così è l'intervallo principe del linguaggio articolato costituendo, come si sa, la cadenza dell'interrogazione e, nel suo rivolto, quello della risposta. Esso dipende, nel linguaggio e nella musica, da uno stesso bisogno di costruzione sonora che solo da quell'intervallo resta appagato; bisogno così generico che da esso ha origine come

potrei dimostrare, la stessa **rima poetica.** Ora, ogni gamma a noi nota, sia totale, sia relativa ad un **particolare** strumento, contiene parecchi intervalli di quinta e “ contiene **sempre la quinta della** fondamentale „. La gaelica e la cinese (*do, re, fa, sol, la,* (*si* ♭) *do*); quella della lira primitiva greca (*do, re, fa, sol*): alla quale si dice **Terpandro** aggiungesse il **mi** e Pitagora il **si**; se bene si sappia come **anche prima** di allora la lira greca avesse sette corde: come la lira cretese di essa più antica. Lo stesso tricordo enarmonico (**mi**, *fa, la,* **si**, *do, mi*) contiene “ la quinta „; così pure i due tricordi con cinque note del tempo di Plutarco Olimpio (**do**, *re, fa, sol, la, do*) che formano una gamma identica alla gamma gaelica; le tre note della lira egiziana e le tre tradizionali del canto di Orfeo dovevano certamente anch'esse contenere “ la quinta „ o almeno il suo rivolto, la quarta.

In questi esempi si vede inoltre che i suoni tendono a raggrupparsi intorno alle note prima e quinta, escludendo spesso la terza e la settima; questo raggruppamento è un segno certo dell'importanza musicale che ebbe sino dal principio della sua adozione la quinta. Analogamente nei modi della gamma indiana il numero delle divisioni musicali dette “ sruti „ è maggiore intorno alla quinta e alla prima di ogni modo. E a fare della quinta l'intervallo principe, l'intervallo fondamentale, e però, in un certo senso, ideale, della musica concorre la proprietà dell'àmbito sonoro in esso compreso di bastare allo sviluppo di melodie modali: come nel recitativo su quattro note dei poeti greci e inoltre di essere il più atto all'accordatura degli strumenti e, più tardi, ad una generazione (per quinta) della gamma: che non va riguardata leggermente come qualcuno ha fatto sinora come un industre accorgimento pitagorico; ma questi fatti non riguardano più direttamente l'origine della musica ed io li accenno a pena. Ma è utile avvertire che, la quinta non essendo nè propriamente ornamentale, nè strettamente melodica ed essendo di poverissima tendenza armonica, anche solo per questo dovevamo aspettarci di trovarla, oltre che come elemento logico di conclusione verso la fondamentale, come elemento melodico saliente. E da questo precisamente dipende la sua importanza per l'affermazione “ melodica „ della tonalità. Infatti, passando ora dalle gamme ai “ modi „ cioè agli enti estetici che sono gli embrioni delle tonalità moderne, noi vediamo intensificato l'ufficio melodico della quinta. Noi la vediamo cominciare ad affermarsi come centro di movimento della melodia di fronte alla prima del

modo: centro di orientamento e riposo melodico; e questa affermazione, questa intensificazione, è perseguita, di istinto, mediante l'*alliterazione melodica*. Questo avvenne anche in dipendenza della legge naturale in forza della quale la condizione perchè, atti intelligenti di adattamento diventino istintivi, cioè si organizzino (e tale, cioè un organizzazione, è il sentimento tonale), è da ricercarsi invariabilmente nella loro ripetizione. Così nel canto fermo:, ad es. nel 1° tono avente per finale *re*, la quinta, *la*, veniva ripetuta spesso ad affermare, a riproporre all'orecchio dei cantori il " modo „ nel quale si cantava. Più tardi con lo stesso mezzo, ma adoperato per la " dominante „ con l'introduzione della settima (sensibile) e con una costruzione più organica della gamma (Zarlino e seguenti), si completa la base tecnica del sentimento tonale facendo sì che la melodia abbia sempre per sfondo, per presentimento melodico, la tonica, la nota di riposo, in una specie di tacita alliterazione dovuta ad una più stretta parentela o affinità dei vari suoni con essa. E allora fu meno necessaria l'alliterazione di dominante; ma ne restò un indizio nel campo armonico: nell'uso del pedale come specie di accompagnamento tonale rudimentale molto usato. La tonalità moderna costituitasi, ecco aperto l'orizzonte all'armonia che solo allora si sviluppò veramente: e, come la melodia aveva avuto per centro di movimento la dominante e per riposo la tonica, così l'armonia ebbe per centro di movimento l'accordo di dominante (di quinta prima, di settima dopo) e per centro di riposo l'accordo di tonica. L'idea di tonalità non dipende, dunque, che dall'affermarsi dell'intervallo di quinta, dalla nota più grave, come l'intervallo principe di un qualunque àmbito diatonico scelto a piacere nella successione cromatica di due ottave fra le quali è compresa la voce umana normale; ma un principio di sentimento tonale è insito anche nella inflessione melodica di tono sulla nota più grave. Anzi quivi è l'embrione del sentimento tonale: nella inflessione melodica cadenzale e però, in ultima analisi, nella stessa formula rudimentale di due suoni potenzialmente. " La genesi della musica, oramai completa, è una genesi dinamica, il che è naturale se musica, come vedemmo è accento „. E l'accento è il fecondatore di ogni fatto estetico; è il primo indizio vitale dell'istinto di composizione.

Un po' di storia.

Facciamo un po' di storia sommaria, e a ritroso nel tempo, della alliterazione di dominante intesa all'affermazione delle tonalità. La cadenza è il momento melodico nel quale si afferma per eccellenza il tono, nel quale il nostro sentimento tonale resta più pienamente appagato che in qualunque altro punto del discorso melodico: fosse pure questo la più tonale delle melodie.

Se si esaminano le cadenze più tipiche delle opere moderne, dalla netta affermazione della tonalità ad oggi, si vedrà risultare che realmente la cadenza moderna (affermazione del sentimento tonale) consiste essenzialmente dell' alliterazione di dominante e di tonica o di ambedue insieme; l' alliterazione dell'ultima avvenendo di preferenza per cesure.

Nel canto gregoriano, come siamo un passo indietro nel tempo, così siamo un grado indietro nella evoluzione musicale. Canto nobile, ampio di respiro, persuasivo, sereno, ricco di bellezze sue caratteristiche: tra le quali l'alliterazione rappresentativa dei sentimenti calmi, o " esicastici " che la musica religiosa è chiamata a indurre per suggestione, esso è, ad ogni modo, una forma intermedia fra la melodia pura e la declamazione; ma in questo sta il suo fascino particolare e la sua attitudine all'espressione del sentimento religioso. E in questo sta anche la sua importanza per l' argomento presente perchè: nello stesso modo che la melodia gregoriana risente della declamazione, cioè non è vera melodia nel senso moderno, i toni del canto fermo non sono da considerarsi come tonalità effettive, ma come forme modali senza attribuzioni tonali, cioè solo come embrioni di tonalità. Tanto che era possibile che uno stesso modo venisse considerato da due punti estetici differentissimi, come il 3° che era chiamato " tonus mysticus " e insieme " tonus iratus "! Ora, al canto fermo il presentimento assiduo della nota tonica, proprio della tonalità moderna, non poteva essere inerente. Anche perchè, le melodie gregoriane di solito non superando un àmbito di sesta, la settima nostra (sensibile), non aveva nè pur modo di affermarsi e di concorrere alla affermazione della tonica come nelle tonalità moderne: donde la necessità che una nota caratteristica venisse frequentemente ripetuta a ricordare e affermare il tono nel quale si cantava nello stesso modo che

l'auleta dava all'oratore antico il tono scelto e glie lo ricordava ogni qual volta egli se ne allontanasse. Da questa necessità tecnica mnemonica scaturì, per armonia di leggi interne alla musica e per naturale progresso estetico, il bisogno di una affermazione indipendente da artifici costrittivi tecnici della quinta fondamentale, cioè la necessità di tonalità definite " per sè stesse „. Ma altre note, usate alliterativamente per questo, potevano avere un ufficio più propriamente " espressivo „ che tonale, come ad esempio il *la* nel terzo tono autentico avente per finale il *mi* e per dominante il *do*. Ora questo *la* si noti come conferma dell'istinto tonale spontaneamente contrario alla coercizione del " modo „ scolastico, era la quinta (quarta, rivolto) della fondamentale.

E certo l'uso delle finali e delle dominanti segnava, rispetto ai modi greci, un progresso, una maggiore determinatezza nella gamma, un principio più retto e più saldo di sentimento tonale il quale era anche rafforzato, come si sa, dall'uso di formule mnemoniche, cadenzali o no, assegnate a ciascun tono. Dei quattro modi " autentici „ gregoriani tre (I°, V°, VII°) hanno per dominante il quarto grado; i toni plagali, poi, sono ottenuti mediante la trasposizione del tetracordo acuto al grave

così che ogni tono plagale ha in comune con l'autentico relativo il pentacordo caratteristico compreso tra la finale e la dominante dell'autentico stesso e la finale stessa.

Ora l'importanza del fatto non può sfuggire come un'altra riprova di un progresso maggiore del sentimento tonale rispetto ai Greci.

Perchè, se la dominante del plagale non resta identica a quella dell'autentico, ciò è solo per ragioni di dinamismo melodico: non essendo conveniente che la nota alliterale sia la più acuta del modo; ma le identità della finale e il permanere compatto del pentacordo caratteristico collegano il sentimento tonale del plagale a quello dell'autentico. Di più, è tanto istintivo nella melodia il bisogno di affermarsi, anche per i modi plagali, dell'intervallo di quinta che, mentre due dei quattro plagali hanno la

dominante a distanza di terza della finale, altri due (quarto e ottavo tono) la portano a distanza di quarta

Ora, data la posizione della finale, interna nei modi plagali e all'estremo grave nei modi autentici, viene ad essere in certo qual modo opposto il senso dell'orientamento melodico rispetto alla tonica (dico tonica per semplicità) e però l'intervallo di quinta (finale e dominante) posto nella parte grave dei modi autentici viene a corrispondere, in senso tonale, all'intervallo di quarta posto nella parte acuta dei modi plagali. Nel canto fermo v'ha dunque una certa determinatezza dell'intervallo di quinta nel senso tonale: il che è prova di un organamento estetico abbastanza armonioso e compatto. E non è inutile ricordare che gli stessi " modi trasportati „ del canto fermo sono i modi ordinari trasportati precisamente di una quinta verso l'acuto, ciò serve a confermare che la quinta esercitò sempre nella musica un officio elettivo dovuto alle mirabili e complesse azioni e reazioni di varie cause concomitanti (1) che più sopra ho tentato di analizzare. Quanto ai Greci si giudica che essi fossero, rispetto a noi, un passo più indietro del medioevo gregoriano, riguardo al sentimento tonale.

Ma io credo che poco si possa dire a questo riguardo, specialmente a cagione della scarsezza estrema del materiale melodico che ci resta.

Dal mio punto di vista si può asserire che l'alliterazione esercitasse anche presso i Greci una funzione tonale: infatti la nota mese, il quarto grado di ogni ottava modale nella classificazione di Tolomeo, era la nota che secondo le dottrine greche occorreva ribattere più frequentemente. Questa nota, che viene considerata di solito come una specie di tonica, io credo invece venisse ad essere un " quid medium „ fra nota tonica e nota dominante: una specie di nota modale intesa in modo particolare.

---

(1) Il lettore voglia confrontare e compiere le mie indagini col notevole e perspicuo studio del Zambiasi pubblicato nel fascicolo precedente: nel quale non poterono trovar posto queste pagine già stampate in bozza.

Tonica vera non era perchè le melodie greche terminavano di preferenza sull'*ipate* tetica, cioè sul primo grado del modo, per quanto non con la quasi assoluta costanza delle melodie gregoriane; dominante era, in certo qual modo, in grazia dell'alliterazione, analoga a quella della dominante del canto fermo, e anche perchè nella scala greca, che veniva considerata dall'acuto verso il grave, essa veniva precisamente ad intervallo di quinta dalla nota considerata come fondamentale. Dominante era, dunque, ma insieme dava una specie di orientazione alla melodia, a quanto pare, come una tonica di un modo gregoriano plagale.

Io oso mettere in discussione l'ipotesi che essa fosse una nota modale, cioè la caratteristica del modo, ma avente ufficio di dominante per quelle parti di melodia che si svolgevano sul tetracordo superiore, come in una parte del primo inno delfico, e ufficio di tonica per quelle melodie o parti di melodia che si svolgevano sul tetracordo inferiore o miste sui due tetracordi.

Comunque sia anche fra i Greci vediamo il sentimento tonale ricorrere elettivamente all'alliterazione melodica per affermare uno degli estremi dell'intervallo di quinta caratteristico del modo. L'ambiguità che permane sull'officio della nota mese, e che verrebbe accresciuta dall'accoglimento dell'ipotesi da me posta innanzi, potrebbe anche a me, come ad altri, fare affermare che i Greci avessero un sentimento meno netto e deciso delle tonalità rispetto ai cantori gregoriani; ma poco dell'arte musicale greca ci è noto ed è bene essere prudenti. Del resto poi per la mia teoria importa poco la conferma o meno di questo progesso dall'antichità greca al Medio Evo; quello che importa è l'affermarsi di una nota estrema dell'intervallo caratteristico di quinta come fulcro della tonalità e il fatto che questo avvenga mediante alliterazione melodica.

Tonica e Sopratonica — Conclusione.

L'altro estremo dell'intervallo di quinta: la tonica, si affermò in diverso modo: mediante, cioè, la preparazione melodica. Concorsero specialmente alla sua affermazione tonale: la inflessione melodica diretta dalla dominante alla tonica, la inflessione di sopratonica, la più antica infine, quella di settima maggiore

(sensibile): quest'ultima, assieme al chiarirsi dell'officio della quinta (dominante) e del suo accordo, avendoci dato la tonalità così come è attualmente.

Nei modi greci la sopratonica pare fungesse da sensibile, dato il " senso " della gamma dall'acuto al grave cosa: che va d'accordo, mi piace notarlo perchè i Greci sono buoni compagni e interlocutori, con tutta la mia teoria sull'astenia della musica " vocale " primitiva. Il Chilesotti dice che " nel modo dorico e nel misolidio il secondo grado ascendente poteva assumere l'ufficio di settima maggiore discendente ". Il Chilesotti dice anche che, non ostante che ciò sia il rovescio del sistema nostro, l'orecchio poteva esservi educato. Ma io non credo che occorresse una particolare educazione dell'orecchio all'inflessione melodica di sopratonica: anche perchè la importanza risolutiva della sopratonica rispetto alla tonica è indipendente dal " senso " della gamma ma risponde semplicemente all'istinto della formula normale di due note in senso discendente. Tanto che anche adesso questa inflessione melodica è frequentissima e che l'espressività dell'alliterazione di sopratonica — che notai così frequente dalle melodie orientali a quelle di un Beethoven o di uno Schumann — risiede appunto in questo carattere di risoluzione evitata sulla tonica: pur presentita e legata veementemente alla sopratonica dalle tendenze, melodica e tonale (logica) insieme, dell'intervallo di seconda.

La inflessione di sensibile fu l'ultima conquista, sinora, e la decisiva, a quanto pare, del sentimento tonale moderno e dipese, fu detto, dallo sviluppo dell'armonia e dell'accordo di dominante nel quale il settimo grado della scala entrava come terza.

Ma io osservo rapidamente che la cadenza liturgica contrappuntistica riunisce le due inflessioni melodiche di sopratonica e di sensibile e che probabilmente in questo senso occorre spostare il punto di vista, nella questione della inflessione melodica di sensibile. Senza contare che, la definitiva affermazione della dominante avendo portato le melodie ad una tendenza all'acuto anche maggiore di quella già dovuta, come vedemmo, all'aire della battuta e all'impulso delle combinazioni ritmiche e sempre più in contrasto con l'astenia primitiva, anche solo per questo doveva spostarsi il senso della più importante inflessione melodica, quella alla tonica e dopo la sopratonica, annunciarsi la settima maggiore come preparazione alla tonica e finalmente affermarsi a preferenza della nota rivale in grazia del suo intervallo di semitono. Come si vede la questione della sensibile

diviene molto complessa, ma molto più significativa e istruttiva, se si tien conto delle mie considerazioni.

Concludendo: cadenza nel linguaggio articolato e come derivazione ultima la rima del verso e cadenza, e quindi tonalità, nella musica sono il risultato di due processi evolutivi diversi che hanno origine dallo stesso istinto estetico elementare, di logica intuitiva (si conceda il bisticcio filosofico), che induce l'individuo a scegliere un punto di riferimento (nota tonale) che guidi le evoluzioni sonore dei suoi " riflessi „ vocali e per conseguenza a fissare, ad assegnare una formula normale di due note come inflessione sonora su questo punto di riferimento. Con l'affinarsi della percezione sonora e col progredire dell'organo vocale e dell'istinto estetico musicale, l'istinto tonale sente il bisogno di ampliare l'inflessione: così che vengono a mettersi in rilievo due punti di riferimento, estremi di un " intervallo tonale „: uno come centro di moto, l'altro come centro di riposo. Il primo assume subito l'importanza maggiore e, come è la intonazione dominante nel linguaggio articolato, così è la nota dominante nel canto e viene frequentemente ripetuta, d'istinto da prima, per precetto di poi, nel periodo " riflesso „ dell'evoluzione musicale. Il centro di riposo è meno determinato e più arbitrario e l'intervallo musicale formato da esso col centro di moto non può essere rintracciato nella sua origine, nè seguìto nella sua evoluzione.

Verosimilmente questo intervallo seguì un'evoluzione ampliandosi dall'intervallo di terza a quello di quinta: sul quale finalmente il sentimento tonale si affermò tanto per il linguaggio come per il canto. Se nel periodo riflesso della musica la nota finale, centro di riposo, fu talvolta fissata non a distanza di quinta della dominante, ciò si dovette alla poca personalità della tonica, al fatto che essa era rilegata alla dominante quasi soltanto dall'istinto tonale ancor debole e che, alquanto ingenuamente, soltanto tendeva a fissarsi sul salto di quinta senz'altri sussidi. Ma questo istinto tonale violentato ebbe talvolta la forza di reagire in qualche modo, come vedemmo.

Ma a pena la tonica acquistò una personalità netta — mediante: l'organamento " naturale „ temperato o no, della scala, la inflessione melodica di sensibile e il progresso dell'armonia — personalità dovuta al fatto che essa così poteva venir presentita nettamente durante tutta la melodia con una specie di tacita alliterazione — non a pena la tonica si affermò nettamente e decisamente, essa si fissò naturalmente a distanza di quinta

dalla dominante, proseguendo così l'evoluzione tonale delle epoche precedenti in quello che essa aveva di più spontaneo e di più costante.

La cadenza, ripeto, in origine è null'altro che un'accentuazione ritmica della formula di due note rispondente al bisogno logico più imperioso: quello della conclusione. Nel linguaggio essa conserva a traverso la sua evoluzione questo carattere: specializzandosi infatti nelle due forme principali dell'interrogazione e della risposta e fissandosi su un intervallo che riesce insieme a bastanza ampio, a bastanza distinto e spontaneo alla voce e all'orecchio per la sua agevolezza, e diciamo brevemente, per i suoi molteplici caratteri naturali, fisici.

Nella musica essa segue un'evoluzione a parte e non si fissa definitivamente su questo intervallo di quinta che in tempi relativamente recenti.

E questo non per imitazione del linguaggio, il che, a parte tutto il resto, è escluso dall'enorme ritardo di fase della sua evoluzione, ma perchè le proprietà acustiche tendevano di per sè sole, ancor meglio che nel linguaggio articolato, a far risaltare sempre più l'intervallo di quinta come intervallo costruttivo per la gamma e logico per i ritmi: da prima più potenzialmente e infine poi più esplicitamente, in grazia sopra tutto dell'armonia.

L'orecchio ha guidato musica e linguaggio ad un risultato analogo dopo una lunga evoluzione; ma con leggi interne così diverse che l'inflessione di quinta è normale nel linguaggio articolato, mentre è più tosto di effetto potenziale e però poco frequente nel contesto della musica, meno nei procedimenti armonici: per i quali la ragione, del tutto acustico-pricologica, non può di certo essere interpretata nel senso di una imitazione del linguaggio istintivo. Senza contare, come dimostrerò, che l'istinto tonale è un fatto estetico elementare comune a tutte le arti.

Eccomi al termine delle mie indagini sull'alliterazione musicale e sulle origini della musica. Ne è venuta fuori, nelle sue "prime linee" una compiuta teoria dinamica e però in ultima analisi psicologica sull'indole e sulla genesi della musica che potrebbe essere un serio fondamento ad un metodo scientifico (che non vuol dire nè arido, nè anatomico, nè "prosaico", sia detto ai dilettanti di rettorica estetica) di critica musicale e di indagine della psicologia del fatto estetico.

Ora, le opinioni di un autore sono sempre troppo paterne sulla propria opera, nè il sottoscritto è meno uomo di ogni altro au-

tore; ed ecco perchè egli sente giusta, per le sue idee, l'ora di quella collaborazione necessaria intelligente e feconda che si suole fare sotto l'aspetto sempre ostile, anche se cortese, della polemica. La quale tuttavia è sempre, se sincera, una buona fortuna intellettuale: anche se, invece che al coronamento riesca allo smantellamento dell'edificio; di più, la psicologia della polemica è spesso divertente: e anche questa è una buona fortuna. Ma l'autore teme, semplicemente, di non essere fortunato.

München, 19 ottobre 1907.

FAUSTO TORREFRANCA.

NB. - A pag. 868, riga 33, *invece di* àmbito di sesta *leggi* àmbito di settima.

VARIETÀ

DEGLI EFFETTI PATOLOGICI DELLA MUSICA

> La musica agisce sul nostro organismo come un tossico; essa è igienica ed anche medica, ma essa inebria, ubriaca e diviene dannosa quanto l'absinthe e l'oppio, quando è violenta ed appassionata e anche tenera e voluttuosa.
>
> March. di BLOQUEVILLE.
>
> *(Soirée Villa de Jasmine).*

Pandora ed Epimetéo
che aprono il vaso contenente i malanni
che si spargono sulla terra.

Effetti patologici? Ma è matto... caro dottore?

Come! dopo di averci trasportato nelle serene regioni del bello, dopo di averci scaraventato addosso un diluvio di aggettivi di tutte le qualità, avverbi di tutte le dimensioni con una quantità di punti di esclamazione e d'ammirazione, le pare cosa ben fatta venire ora a parlarci di effetti patologici?

Valeva dunque la pena di presentarci la musica come figlia diletta di Domineddio, chiamarla la divina arte, ritenerla d'una azione magica, arcana, d'un potére fisiologico soprannaturale, agente terapico infallibile, sollevatore dello spirito, eccitatore e moderatore delle passioni, sensale disinteressato di matrimoni, farmaco onnipossente di tutti i malanni, polvere insetticida della noia e dei dolori mo-

rali, ombra di Banco da fare scappare la collera, antidoto del suicidio e dei misfatti... e che so io, quali altre fandonie?

Sign.ra Giulia Baldovino, esimia artista dal tocco squisito.

Era proprio il caso di impiegare tutte le iperboli e le perifrasi, tutti i voli della sua fantasia... in viaggio pel manicomio, per darcela a bere colla lusinga che le soavi onde sonore, gli armoniosi celesti concenti sarebbero stati la panacea universale per far divenire

i birbanti galantuomini e soddisfare magari l'agente delle tasse o l'esoso padron di casa,... per dirci poi che i suoi tanto strombazzati messaggeri divini consolatori non sono che cerotti, senapismi, mosche di Milano; che gli accordi armoniosi di un'arpa, per quanto squisitamente toccata da mani maestre..... come quelle della signorina Giulia Baldovino, possono inacidirci il sangue, che le variazioni dolcissime di un flauto suonato anche dallo stesso Dio Pane sono microbi pestilenziali, che la stupenda Rapsodia di Frans Liszt, divinamente suonata dalle signorine Sculteis, possa infiammarci il cervello quasi fosse alcool o absinthe, avvelenarci come una volgarissima pastiglia di sublimato, e che le dolcissime variazioni di Kubelik ci diano la paralisi?

Il Dio Pane.

Ne convenga; è una vera sconvenienza! Per carità, dottore, non venga a romperci proprio sotto il naso la famosa scatola di Donna Pandora!

. . . .

Comprendo! Ma è mia la colpa se può la musica essere causa di malattie?

Io non posso che indicarvi quale sia la buona.

Non intendo fare qui una disquisizione scientifica di farmacologia, ma non posso impedirmi di dire pochissime cose in proposito.

La marchesa di Bloqueville ha perfettamente ragione; la musica può piacere, essere utile e anche dannosa. Sarà una fatalità, ma è è un fatto fondamentale di biologia, che tutto ciò che giova, può nuocere.

Difatti, nel senso più largo della parola non esistono in natura veleni per se stessi, ma, dirò, così in generale, che vi sono sostanze non assimilabili, le quali possono nuocere o no, secondo la dose amministrata ed il modo di preparazione. Ecco alcuni esempi.

L'arsenico a piccole dosi è rimedio ed alimento e giova immensa-

mente, mentre in grandi porzioni è veleno potente; l'acido solforico, che da solo brucierebbe istantaneamente i tessuti con cui viene in contatto, forma una bevanda squisita messo a gocce nell'acqua zuccherata; l'acido prussico disciolto in minime proporzioni nel vino è innocuo e crea un eccellente *Barolo*, invece preso a solo è quel potente veleno che tutti sanno; così della stricnina, ecc.

Sig.re Anna-Maria e Lavinia Seulteis-Brandi
distinte pianiste, diplomate di S. Cecilia — Roma.

Infine una sostanza può essere in pari tempo alimento, rimedio e veleno: tutto sta, come dicevo, nella dose e nel modo di preparazione. Il vino preso in dosi moderate è alimento perchè una parte del suo alcool si assimila all'organismo: è rimedio perchè eccita il cuore, dà tonicità ai tessuti; è veleno poi se preso in grandi proporzioni. La morfina è sonnifero potente per iniezioni ipodermiche, ma perde una grandissima parte della sua efficacia quando è amministrata in una infusione di caffè, ecc., ecc. A chi non piacciono

una dozzina di ostriche di Ostenda inaffiate con un bicchierino di Xeres o di Chablis? Eppure esistono molte persone a cui non piacciono, anzi, se ne mangiassero diverrebbero malate.

Kubelik.

Dunque, tutto sta nella quantità e nel modo di somministrazione.

Or se noi trasportiamo queste nozioni nella cerchia dei suoni, poichè essi non sono, come abbiamo visto, che agenti fisici, tro-

viamo perfetta analogia d'effetti. E della guisa istessa che vi sono individui che hanno più o meno tolleranza per un farmaco, per un alimento qualunque, così vi sono individui che possono restare serate intiere facendo o ascoltando musica, quando altri invece sono obbligati a scappar via ed altri divengono malati. Un mio amico, il conte di Saint-George, come già accennai, che ama molto la musica buona, non può tollerarne alcuna durante il pranzo: è preso da peso alla testa e da una agitazione enorme, mentre altri non può mangiare senza musica.

Conosco una giovanetta, la quale dopo una mezz'ora che ascolta un'opera in musica, è presa da un vivo caldo alla faccia, che diviene rossa e poi anche paonazza, in pari tempo che è colta da intenso dolor di capo. Ha dovuto rinunciare perciò di andare all'opera in musica.

Una deliziosa mandolinata!

Non solo la musica in genere può far male, ma benanche il predominio di alcune note e di certi toni e la natura della musica melodica o armonica. Dippiù una sensazione gradevole per i nervi di certuni sani, può essere ingrata quando sono malati e può essere anche ingrata sopra altri individui sani o malati che siano. È giuocoforza, dunque, ammettere che i suoni — la musica — possono nuocere.

Si dicono perciò *effetti patologici della musica* quelli che impressionano sfavorevolmente il sistema nervoso fino a cagionare malattie.

Possiamo dividere le alterazioni che ne risultano in due classi: 1ª, *alterazioni fugaci, funzionali*, per una lieve e passeggera impressione molecolare delle cellule nervose; 2ª, *disturbi permanenti* per lesioni organiche del tessuto nervoso.

***

Dal punto di vista generale abbiamo che i suoni possono cagionare una irritazione nervosa delle più ingrate o, come suol dirsi, un attacco di nervi. Per molti bambini basta un suono qualunque stridulo o melodioso che sia per farli scoppiare in un ridere strano, convulsivo, o in un singhiozzare continuo ed anco in un dirotto pianto. Lo stesso fatto può accadere negli adulti principalmente quando vi è in essi un fondo isterico. Un giorno bastò che un giovinotto percuotesse, senza far attenzione, due tasti del pianoforte ripetutamente ed alternativamente, perchè una signorina cadesse in uno stato convulsivo dei più gravi caratterizzato da crisi di pianto e di riso. Ci volle del bello e del buono per farla calmare. Anni sono in Messina assistevo ad una rappresentazione di *Cicco e Cola*. Un mio amico che sentiva per la prima volta quest'opera buffa, fu, ad una frase musicale cantata da Cola, quando escono vestiti da gran signori, preso da tale convulso di ridere per cui tutto il pubblico si voltò verso di lui a zittirlo prima e poi a gridare: *alla porta, alla porta.* Tutto inutile; abbiamo dovuto prenderlo di peso in due, portarlo fuori e buttargli dell'acqua in faccia. Lo stesso è capitato ad una mia giardiniera. Una sera entra in cucina una ragazza cantando, la giardiniera che vi si trovava, fu presa a tal canto da un convulso di ridere che faceva paura. Questa donna vecchia, corpulenta, sanguigna, era divenuta colla faccia paonazza, le vene del collo grosse, con gli occhi lucidi e pieni di lagrime e ridea e ridea a crepare. Il bello si è che tutti gli accorsi vedendola rideano pure a più non posso, come se fossero stati invasi dal diavolo: si torcevano, si contorcevano... qualcuno era caduto a terra. Avvertito io, corro per portare aiuto a quella povera vecchia che da un momento all'altro parea che dovesse avere un colpo di apoplessia ... Sono contagiato anch'io dall'epidemia del riso al vedere tutta quella specie di morsicati dalla tarantola. Finalmente esco, corro a prendere dell'etere e dell'ammoniaca ed arrivo a calmarli un po'. Egli è che un fratello della giardiniera era morto anni sono a Milano ridendo... rideva da due o tre ore e morì ridendo! Si occuparono di questo fatto i giornali; ed ecco ciò che il *Caffè* di Milano dell'8 settembre 1885, scrive:

« Aveva 40 anni ed era guardia di Finanza presso la nostra dogana. Si chiamava Benaglia Alessandro. Di carattere geniale, sempre allegro, scherzava con tutti, lo desideravano tutti. Un pensiero solo teneva il povero Benaglia, quello degli ottuagenari suoi genitori, e una delle sue maggiori consolazioni la provava quando alla fine del mese, prelevando buona parte della sua paga, la inviava agli amati vecchi. Con queste rare doti al povero Benaglia era serbata un'orribile fine. Avant'ieri egli scherzando in caserma coi suoi compagni,

Lo stretto di Messina colle montagne della Calabria.

si mise a ridere tanto sgangheratamente, che, preso da una convulsione, nè si potendo frenare, ebbe parecchi sbocchi di sangue ed in poche ore morì ».

Figurarci, dunque, come io fossi in pensiero per la sorella di costui che rideva da più di venti minuti ed era divenuta pavonazza in viso. Finalmente si calmò!

In certe università i candidati agli esami sono chiamati dalla Commissione col suono di un campanello. Or bene nello stato psicologico dell'esaminando quell'innocuo anzi piacevole tintinnìo argentino, è d'un potere depressivo, come un colpo al cuore e si diviene pallidi e freddi e si piegano le ginocchia. L'ho provata anch'io tale impressione!

Un mio vecchio maestro di scuola camminando in mezzo a noi bambini si intese venir male. Un prete che a caso passava di là, si avvicina ed intuona l'*Ego te absolvo.* A quella voce-cantilena, il povero vecchio diviene pallido; lo fissa e poi dice: « Tacete; quella voce mi ammazza ». Vacilla sulle gambe e cade.

Messina — Fontana e facciata del Duomo.

Tutti sanno come il Principe G. Bonaparte fu colto da disturbi intestinali cagionati dagli effetti del rombo del cannone, per cui acquistò il nomignolo di *Plon-plon.* Non sono certo suoni graditi quelli percepiti da un candannato a morte per ogni introduzione di chiavistello nella toppa della porta della sua cella.

Chi può dire il doloroso effetto esercitato sulla psiche del povero Rigoletto quando intese cantare:

La donna è mobile
Qual piuma al vento

dal seduttore di sua figlia, mentre lo credeva e lo sentiva morto sotto il suo piede?

Quanti non hanno perso la ragione o si son bruciate le cervella allo scoccare di una data ora alla pendola del salotto? Qualcuno ha voluto finirla anche dopo di avere assistito ad una eccellente opera musicale.

Chi può ridir l'affanno, la gioia; chi può comprendere i fremiti dell'anima ed i palpiti del cuore, il tremore delle membra che si

Scilla, in Calabria.

provano allo scalpitìo di una persona amata o temuta, al *pssit pssit* di un individuo odiato o della donna amata?

E qui non posso fare a meno di raccontare un episodio comicissimo. Si tratta di un giovane di venti anni, studente di medicina, che ama per la prima volta un'adorabile ragazza e che deve partire per Napoli e poi per la Germania.

Siamo nelle vicinanze di Messina; sullo scorcio di ottobre 1868. Il giorno muore in un pomeriggio splendido. Gli ultimi raggi del sole illuminando di varie e bizzarre tinte le montagne che stanno di faccia, delle Calabrie, rendono più bello e fantastico il panorama meraviglioso dello stretto di Messina. Il nostro eroe è là col cuore gonfio di ansia e di emozioni. Egli passeggia in attesa dell'ora pro-

pizia per rivedere la sua cara, sulla riva di quel mare fatato che facevano in tempi lontani rosseggiare del loro sangue le flotte romana e cartaginese durante le guerre puniche. La notte si avanza per lui lentamente, ma con essa all'allegro cinguettìo degli uccelli e ai tepori del giorno, vanno sostituendosi il latrato dei cani che Cariddi

Messina -- Nettuno che placa le ire di Scilla e Cariddi.

tiene avvinti ai fianchi, il gridìo volgare di Scilla ed i freschi zefiretti che escono dalla vicina reggia di Eolo. Tutta una Arcadia!

I passi del giovane innamorato non sono arditi; c'è del mistero e della paura nella sua andatura. Egli è che, come in tutti i romanzi di amore, l'angelo donna ha sempre al suo fianco un demone; qui era il fratello. Figuratevi; un baronetto da medio-evo che promette e somministra scudisciate a quanti lo annoiano. Accortosi costui dell'assiduità del nostro Ganimede nei dintorni della casa, gli aveva fatto sapere, che se lo avesse incontrato per quei paraggi, lo avrebbe

bastonato. Questa prospettiva non entrava nel programma del mio amico, il quale, per quanto Ganimede, non sperava che un'aquila qualunque lo avesse rapito in tempo opportuno. Egli aveva perciò interesse di arrivare al luogo desiato inosservato.

Un po' dunque, la prudenza della paura, un po' il misterioso silenzio della notte buia prima e poi l'arcano mormorio della spiaggia

Una delle Isole Eolie, dove Eolo *faceva* i suoi aquiloni.

da cui si sollevavano voci misteriose, da dove occhi indiscreti di najadi parea che lo spiassero e l'acre profumo delle alghe marine, hanno irritato i nervi del notturno viaggiatore che sbalza in aria come un gatto soriano ad ogni piccolo rumore...

Finalmente giunge al desiato luogo. Si avvicina ad un padiglione della casa che dà in aperta campagna, e gli pare di scorgere nell'oscuro vano d'una finestra un'ombra bianchiccia. Egli era commosso, trafelato e morto per la lunga corsa attraverso i campi e, diciamolo pure, per quella tale paura che il fratello gli aveva messo in corpo.

Ma un *pssit*, solo, era lei, l'adorata fanciulla, uscito da quella finestra l'aveva rincorato, rinvigorito; aveva risvegliato in lui la dignità di uomo, il coraggio di un leone, e come il più fiero dei paladini si sarebbe piuttosto fatto ammazzare che commettere un atto men che eroico.

Dio! quando si ama quanto si è grandi e nobili e come un solo bisbiglio di labbra, basta per ridare la forza e il coraggio che non darebbe il riposo di un giorno...

— È tanto tempo che aspetto. È tardi, sai, e temo che qualcuno ci sorprenda.

Mormora lei con una vocina dolce e fina come un filo d'argento.

Ganimede rapito da Giove trasformato in aquila.

Egli è stordito, confuso. Due volte cerca di risponderle, ma non può emettere che suoni gutturali che muoiono nella strozza.

— Non gridare, gli fa lei, per amor di Dio! Nell'erba vi è una scaletta, cercala. Vengo subito.

La ingenua Rosina aveva preparato la scala!

Il cuore del giovane ne sussulta e sotto l'impulso della gioia scivola sull'erba bagnata dalla brina notturna, inciampa nella scala e cade pestandosi il naso. Poi prende come una piuma la scala che senza fremiti e senza palpiti giace nell'erba. La prende con rabbia e sentendola impassibile la scuote violentemente come per imprimerle un moto vibratorio da cui doveano uscire suoni angelici. Ma la scala gettata contro il muro dà un suono secco ed ingrato che si ripercuote nel cuore della ragazza, che era ritornata alla finestra, colla stessa sensazione

che produce la caduta di un cranio umano sul pavimento di marmo di una casa abitata dagli spiriti.

— Ma che cosa fai? Riprende la ragazza. Non far chiasso; Dio ci liberi se si accorgesse mio fratello...

— Ah!?... Tuo fratello... dov'è?

— Non lo so. Sono inquieta; non si è ritirato ancora...

— Ma, dico... c'è pericolo?... Io non ho paura, io... ma!...

— Zitto, zitto... Ascolta!... Non più tardi d'oggi mi ha detto che se ti vedesse parlare con me ti sparerebbe; e stasera è uscito colla rivoltella... Quando sei giunto avevo tanto caldo, ora tremo come una foglia. Ho una gran paura... Ebbene, dove sei?

Egli s'era seduto, lo sventurato. L'idea del fratello brutale che era ancora fuori e per di più colla rivoltella, gli aveva prodotto un certo effettaccio che gli aveva fatto piegare le ginocchia, mentre il cuore era in tumulto.

— Ebbene! dove sei? Tu non parli? Monta sulla scala; sarai più vicino.

Finalmente monta la scaletta tremando, la quale cigola sotto il suo peso come se fosse animata dagli spiriti maligni. È appena a metà scala che lei in preda a vivissima emozione, gli dice di ascoltare...

— È lui!... Mio Dio, è lui!...

— Chi?

— Mio fratello... Taci...

— Dov'è? balbetta il disgraziato.

— Là... all'angolo... Non senti i passi... È là, a venti metri. Vedi la figura?

Infatti sono chiarissimi il rumore dei passi lungo un viottolo e un'ombra.

Tutte le campane dell'universo suonano in quel momento nelle orecchie dell'infelice giovane. Il battito del cuore gli spezza le costole, le mani convulse sono attaccate al davanzale della finestra, ed i piedi benchè poggiati sul piolo della scala, gli parea che nuotassero nell'aria. Egli non vede e non sente più nulla; gli pare di essere sopra un lago di luce vivissima volteggiando vertiginosamente come in una ridda infernale... Il calpestìo intanto si fa più da presso. Lei è in preda ad una grande costernazione. Il fratello è là,... è sotto la scala... lo ammazzerà!... Quando echeggia per l'aria uno

scoppio tremendo... Lei getta un grido e cade e lui ruzzola nell'erba con tutta la scaletta... immerso in un lago...

— Di sangue?

— In un lago di sangue, no... ma di qualche altra cosa...

Lo scoppio non è stato, fortunatamente, che il possente e sonoro

I fratelli CANARIS
che vanno per incendiare la flotta turca nel 1821.

raglio di un asino, il quale, dopo di aver gettato le desolazione nel cuore dei due poveri innamorati, si è dato a correre all'impazzata per la campagna ragliando come per beffarsi di loro e felicitarsi... della sua *asinata*; confermandosi alla lettera a quanto leggesi all'ultimo verso del canto XXI dell'*Inferno*:

Ed egli aveva del cul fatto trombetta.

Pensate un po' quale indicibile dolore, quale profondo accoramento provarono i due arditi fratelli Canaris — degni figli dell'antica Grecia — quando sopra un battello grande quanto un guscio di noce, tutti intenti nella notte buia a raggiungere la flotta turca ed incendiarla, odono il suono dell'allarme della campana di bordo per cui sono scoperti ed assaliti.

Ho avuto in cura il segretario di un vescovo — un fratacchione enorme — il quale non poteva assistere a funzioni di chiesa con suono di organo, perchè preso sempre da lipotimie e vertigini. L'ho guarito subito... impedendogli di assistere alle funzioni con musica d'organo.

***

Vi sono poi individui deboli su cui le sensazioni musicali, anche le più semplici e melodiche e di brevissima durata, cagionano una agitazione nervosa delle più intense. Bisognerebbe osservare da buoni filosofi tutte le fisonomie durante un concerto o un'opera musicale e cogliere le smorfie per poter comprendere ciò che si passa nell'interno di costoro, « dai nervi scoperti », impressionabili. Non sono i segni di uno stato morboso, ma sono certo qualche cosa di più di uno stato fisiologico. Mettetevi nel fondo di un palchetto e spiate le faccie degli individui sciupati o convalescenti, e voi potrete cogliere tutta una serie di segni caratteristici che indicano come sotto quel diluvio di suoni, tra l'incrociarsi di onde sonore, di crome e biscrome, di note basse, di note alte ecc., alcuni organismi soffrono orribilmente. In alcuni individui il cuore è agitato e batte più violentemente, la respirazione è ansante, la faccia è rossa scarlatto, gli occhi luccicano; si ha caldo e la faccia è coperta di sudore. In altri si hanno brividi, stringimenti alla gola, crampi allo stomaco, cefalea.

Che l'abuso delle sensazioni sonore, principalmente quando esse non sono ritmiche, possa disturbarci, bastano due esempi per convincersi.

Fate di trovarvi soli nella vostra stanza di lavoro, al riparo di ogni rumore, concentrati ed assorti in uno studio profondo, e che vi sia sopra di voi o sotto o a lato un principiante di pianoforte o di violino; trovatevi in vicinanza del luogo dove i coscritti appren-

dono a suonare la tromba, sottomettete il vostro sistema nervoso a tale abuso di suoni monotoni o senza ritmo per ore ed ore, tutti i giorni e voi vedrete che dopo qualche tempo non solo non potrete lavorare, ma sarete presi da un'agitazione, da un peso alla testa, da uno stordimento da impazzire; si diviene intolleranti, insolenti. Mettetevi accanto ad una chiesa sul cui campanile vi siano dieci o

Villa Giulia in Palermo.

dodici campane e che esse siano suonate a distesa in tutto il giorno, senza interruzione, senza pietà, e ditemi poi quali effetti provate... se non vi sentite di strozzare anche il piovano!

Chiunque consideri i fatti finora esposti isolatamente attribuendone la causa alla espressione della musica, all'azione intima del dramma, certo non vede in essi segni di gravi disturbi; ma dal punto di vista igienico essi sono manifestazioni di fatti morbosi dei più interessanti che bisogna sorvegliare, principalmente quando si tratta di organismi impressionabili che sono sovente sottomessi all'azione dell'abuso dei suoni. Difatti questi attacchi convulsivi continuando a

ripetersi frequentemente ed intensamente finiscono per passionare i centri nervosi. Non voglio esagerare, ma non posso esimermi dal dire che prendono punto di partenza anche da tali in apparenza lievi disturbi, le gravi malattie cerebro-spinali, come l'epilessia, l'isterismo, la malinconia, la sordità, la cecità, ecc., ecc. Ed invero,

PAGANINI.

molti dei grandi maestri non hanno, per ciò che riguarda l'integrità del loro sistema nervoso, molto da lodarsi dei suoni e dell'abuso di essi a cui sono per necessità continuamente sottoposti.

Consultando la eccellente opera del CLÉMENT, *Les Musiciens célèbres,* ed altri lavori speciali, s'incontrano in gran numero gli esempi di maestri che hanno sofferto disturbi cerebrali e veri attacchi di pazzia. Ecco alcuni esempi dei più noti.

Paganini, la cui vita fu una lunga serie di pazzie, fu nel manicomio di Aversa. A proposito di questo artista straordinario mi piace

riferire un aneddoto inedito o quasi. Racconta Eliasson, contemporaneo del Paganini, che una sera il grande violinista ritornò a casa molto stanco ed eccitato. Si pose a letto e dopo qualche momento si addormentò e sognò cose meravigliose. Sogna che è morto e salito al cielo; ma la porta è chiusa. Supplica che gli si apra; invano. Prende allora nella sua disperazione il violino e comincia a suonare. Dalle corde escono suoni così dolci, così meravigliosi, quali egli stesso non ha mai sentito. Le schiere dei celesti ne sono commossi.

Due angeli vengono ad aprire. Egli s'apparecchia a penetrare negli splendori del paradiso... quando improvvisamente quelle armonie celesti sono turbate da un rumore orribile... e quasi direi, infernale.

Svegliato così bruscamente Paganini accende il lume. In un angolo vede un gattaccio nero che lo fissa. Con una mano il lume, coll'altra prende un bastone e vi si slancia contro la detestata bestia. La governante che crede che vi siano ladri, accorre anche essa in vestaglia, coi capelli sciolti, armata di una scopa. La caccia è accanita, terribile. Il gatto salta da un mobile all'altro miagolando rabbiosamente; finalmente si dà per vinto e salta giù dalla finestra.

È ritornata la calma nella casa, ma non il sonno a Paganini. Si siede allora al tavolo e scrive, scrive, scrive...

Quando i primi raggi del sole penetrano nella sua camera egli ha già composto uno dei migliori pezzi sgorgati dall'anima e dalla mente sua. E poichè davanti ai suoi occhi sono ancora presenti il gatto e la governante coi capelli sciolti e la scopa in mano, egli intitola la sua composizione *Le streghe.*

Mozart era estremamente melanconico ed aveva una gran paura della morte non ostante il modo poetico come la considerava e con cui andava ogni giorno più famigliarizzandosi. Morì giovanissimo, senza poter finire il suo *Requiem*, in una paura morbosa.

Il Meyerber resta due anni solitario, quasi pazzo, e poi in tale stato scrive *Roberto il Diavolo.* Il Donizzetti morì dopo di essere stato molto tempo senza conoscenza. — Gounod è stato al manicomio. — De Giosa morì di malattia cerebrale. — Il Petrella finì i suoi giorni in uno spedale, rimanendo lungo tempo nella oscurità della mente. Il Rossini cade, verso i 40 anni, in veri accessi di follia.

Il Mercadante diviene cieco. Il Beethoven divenne sordo ed era distratto in un modo eccessivo, commettendo cose che si avvicinano alla follia. Un giorno, a Vienna, entra in un *Restaurant*, domanda la lista delle vivande ed in luogo di ordinare, senza punto badare al luogo ed allo scopo per il quale si trovava là, si mette a scrivere della musica ed in tale stato di estasi finisce un magnifico pezzo. Alla fine chiede al cameriere quanto doveva.

— Nulla, signore, gli dice costui, perchè lei non ha mangiato.

— Come, nulla? Ah! voi credete che io non abbia mangiato; ne siete proprio sicuro?

— Sicurissimo. Lei non ha mangiato.

— Ebbene, datemi qualche cosa, allora. Ciò che volete.

Scappano via anche le galline.

Antonio Schindler, che ammirava moltissimo Beethoven, non può negare che il gran Maestro era nella vita privata pieno di « manie bizzarre » che lo rendevano insocievole. E nelle case dove abitava commetteva tali stranezze e cagionava tali guasti da non trovare più una stanza da affittare. Era poi sì irascibile ed agì con tanta indelicatezza in certi momenti che gli si farebbe un torto se non lo si ritenesse pazzo. Berlioz visse una lunga vita di pazzie e morì paralitico. Il Ponchielli era distratto fino all'ultimo segno e Verdi ... era un orso.

Non mancherà forse qualcuno di dirmi che vado a cercare queste cose col lanternino; ma quando vedo che questi sommi maestri hanno il sistema nervoso scombussolato, mi pare che sia lecito poter ammettere che la causa principale dev'essere l'uso e l'abuso dei suoni. Difatti, avere, i grandi compositori, la mente sempre occupata a studiare e a trovare nuove combinazioni, l'intelligenza e la

fantasia accese continuamente per cercare, afferrare, abbracciare insieme e coordinare, prima che loro sfuggano, i concetti musicali; comprendere e fissare gli effetti estetici, deve essere un lavorìo mentale, deve esserci tale una tensione da non comprendersi facilmente. Ebbene, aggiungete a tale stato di iperfunzionalità, l'uso e l'abuso dei suoni, e voi avrete tutte le cause da lesionare non solo le fibre delicatissime del delicatissimo tessuto cerebrale, ma da corrodere perfino il congegno di un girarrosto! Anzi, dobbiamo dire che, per i grandi maestri, è fortuna tanto per loro quanto per l'arte, se possono resistere a lungo.

Pensate un po' quale sforzo sovrumano di concentrazione, di tensione, quale e quanta ha dovuto essere la forza intuitiva del cervello, quando si presentò alla vasta mente di Verdi il concetto melodico del quartetto finale del *Rigoletto* che è, secondo me, uno dei pezzi più meravigliosi che si siano scritti e che si scriveranno.

Le note, i toni, gli effetti delle diverse voci, dei diversi strumenti; l'insieme, insomma, di quella musica divina in cui si trovano armonizzati i più opposti sentimenti umani, ha dovuto presentarsi allo intuito del maestro, come un esercito in battaglia si presenta agli occhi di un generale.

E il paragone non regge nemmeno, poichè per perdere di vista gli uomini sopra un vasto campo di battaglia ci vuole un certo qual tempo, mentre le concezioni musicali sono apparizioni fugacissime e se l'intelligenza non è viva e la mente non pronta per abbracciarle e fissarle, certo gli sfumerebbero dallo spirito come sogni di bimbi! È quindi per intensa combustione di fosforo, per maggiore irrorazione di sangue, per esagerata funzione della massa cerebrale che un maestro compositore può riuscire. Sommate tutte queste diverse specie di eccitazione di tutte le ore, di tutti i giorni, per anni ed anni e vi risulterà certamente un totale di cause atte ad alterare un cervello.

« Il Verdi è il Moltke della musica », disse un giorno il Minghetti quando il Senato italiano non volle riconoscere in Giuseppe Verdi... un italiano d'ingegno!

Ed io credo che sia stato di più. Dei generali pazzi ne vediamo raramente, ma dei musicisti frequentemente.

Egli è perciò che i grandi compositori sono spesso sofferenti di

emicranie, di peso alla testa, di distrazioni ecc. Mi diceva tempo fa Tito Ricordi, tanto intimo del Verdi, che dopo qualche tempo in cui il maestro si metteva al lavoro avvertiva lungo la linea mediana della testa un vivo dolore che cresceva man mano che s'ingolfava nella scrittura. A certo punto doveva sospendere il lavoro perchè sentiva tale sofferenza come se due mani gli aprissero il cranio. Quali efflussi repentini e frequenti di sangue, quali rapidi passaggi di eccitazione, di riflessione, quali variazioni di temperatura dovevano verificarsi in quel cervello!

Pel professor Lombroso, se i maestri compositori vannno soggetti a disturbi cerebrali, la cagione sta nella legge biologica, che egli brillantemente riassume nella ormai classica formula di *Genio e follia*. La dovizia dei fatti che egli adduce e le sottili ed argute riflessioni che vi ricama sopra, lo dimostrerebbero in modo incontestabile. Però, un fatto su cui non si è posta ancora attenzione, e che sembrerebbe futile, parmi che possa dimostrare, che vi deve essere, per quanto concerne i maestri compositori, qualche altra cosa che modifica la regola generale. Per me non è solo il lavoro mentale nè la fatale dote del genio che genera la follia; difatti, molti individui che lavorano mentalmente da logorarsi, non sono pazzi. Vi deve essere bene qualche altra cosa. Non vi è, difatti, scienziato il quale compie profondi lavori intellettuali che non sia più o meno calvo, mentre la calvizie nei compositori è estremamente rara, eccezionale, nel più stretto senso della parola. Ecco un punto interessante da non trascurare.

Questa osservazione mia personale che io pubblicai fin dal 1884, è stata in seguito fatta notare da molti, ma non dal punto di vista etiologico. Così penso che è bene che io ne dica una parola qui.

Trovo nell'opera del Clément ed in altri lavori una lunga serie d'imagini di compositori celebri non compresi quelli colle... parrucche, che hanno una folta capigliatura. Ecco alcuni medaglioni che lo dimostrano in modo evidente ed ecco i nomi.

Paisiello, Wagner, Paganini, Gomez, Strauss J., Schumann, Thomas, Cherubini, Adriano Boieldieu, Verdi, Rod. Kreutzer, Chopin, Liszt, Scarlatti, Sivori, Bizet, Morlacchi, Bellini, Mendelssohn, Cesi, Spontini, Schubert, Donizzetti, Rubinstein, Beethoven, Mozart, Pacini, Petrella, Berlioz, Weber, F. Marchetti, Platania. Paër, G. Braga, G. Grieg, Joachim, De Giosa, Leoncavallo, Mascagni, Cubelik, ecc.

Se la follia, dunque, fosse nei genii triste dono della natura per le lunghe ed assidue ore di lavorio mentale, la calvizie negli scrittori di musica dovrebbe essere eguale, se non più che nel resto degli scienziati. Ma ciò non è, perchè vi contribuisce un'altra causa che è, a mio avviso, la modificata circolazione cerebrale che si ha sotto l'azione continua dei suoni. La combustione organica ed il movimento molecolare del sistema nervoso centrale, che ne conseguono, fanno sì, che se da un canto determinano profondi disturbi cerebrali, impediscono dall'altro la caduta dei capelli.

I musicisti sono evidentemente dotati di sensi capaci di cogliere e trasmettere al cervello le impressioni sonore le più delicate, dotati di un'anima sensibilissima per intendere e tradurre tutte le finezze, tutte le sfumature delle più soavi note musicali; dalla fantasia fervida, dal cervello creatore, debbono essi sentire più d'ogni altro l'influenza della musica, dominati perciò dalla tirannia dei suoni. Aggiungete che in essi l'influenza della musica si esercita fin dalla più tenera età, quando il cervello è in via di sviluppo e quindi suscettibilissimo d'essere modificato ed alterato, come si ha dall'uso dell'alcool in tenera età.

Se noi gettiamo un colpo d'occhio sulla vita dei grandi maestri e dei musicisti celebri, troviamo che essi dimostrano una precocità di talento veramente straordinaria. Di italiani, come rivelasi dal bel libro di F. Berlan, *I fanciulli celebri d'Italia*, ne abbiamo una lunga serie. Ecco alcuni nomi.

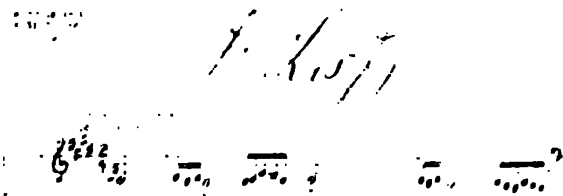
Muzio Clementi, nato in Roma nel 1735, a 9 anni era pianista in S. Pietro. Salvatore Cherubini, nato a Firenze nel 1760, a 12 anni scrisse una lodatissima messa. Bonifazio Asioli, nato a Correggio nel 1769, a 5 anni suonava bene Haydn, Mozart ed altri, e a 9 scrisse una messa che era un vero prodigio musicale. F. Paer, nato in Roma nel 1771, a 14 anni fa rappresentare la sua prima opera *Circe*. Angelo Maria Bonincore (nato a Brescia, o a Mantova), nel 1779, settenne, eseguì un concerto di violino e quattordicenne scrisse una prima opera. Giuseppe Blanzini, nato a Torino nel 1782, di dieci anni suonava l'organo nel Duomo, a 14 anni fece eseguire una messa a piena orchestra. Nicola Paganini, nato in Genova nel 1784, a 7 anni eseguì alla perfezione sul violino un concerto di Peyel. Gioacchino Rossini, nato a Pesaro nel 1791, benchè non volle sa-

perne prima, pure a 13 anni scrisse una splendida cantata sulla morte di Orfeo. Ruggiero Manna, nato in Trieste nel 1809, compì così rapidi progressi che Giovanni Ricordi fece stampare per lui la sinfonia della *Donna selvaggia* del Coccia che dedicò *al raro*

LEOPOLDO MOZART
coi figli: MARIANNA, di anni 11, ed il gran VOLFANGO, di anni 7.

merito e particolare talento musicale del Signor D. Ruggero Manna dell'età di anni sei e mezzo. Camillo Sivori, nato a Genova nel 1817, a 4 anni suonava già qualche melodia sul violino; a 6 anni lo udì Paganini e lo lodò molto. Antonio Bazzini, violinista, nacque a Brescia nel 1818. A 13 anni pubblicò pei tipi Ricordi una prima

composizione musicale. Guglielmo Andreoli ebbe i natali a Mirandola nel 1835. A 8 anni lo chiamavano musicista prodigio.

Aggiungete Mozart, Beethoven, Meyerber, Liszt, ecc., ecc.

In tutti questi individui i suoni esercitarono la loro influenza in modo speciale grazie alla loro grande impressionabilità ed irritabilità. Basta l'esempio di uno. Berlioz descrive così gli effetti delle sensazioni musicali che egli provava in un concerto: « Tutto il mio essere sembra entrare in vibrazione durante l'audizione di una buona

musica: dapprima è un piacere squisito in cui il ragionamento entra per nulla, l'abitudine dell'analisi viene in seguito per dar luogo all'ammirazione. L'emozione crescendo in ragion diretta dell'energia e della grandiosità delle idee dell'autore, produce successivamente una strana agitazione nella circolazione del sangue; le mie arterie battono con violenza, le lagrime che d'ordinario indicano la fine del parossismo, in me indicano il cominciamento del periodo di agitazione. In tali condizioni soffro contrazioni spasmodiche dei muscoli, tremore in tutte le membra, paresi dei piedi e delle mani, paralisi parziale dei nervi della visione e dell'udito. Non vedo più ed è appena se sento; ho delle vertigini, mi sento come in uno svenimento ».

Ma allora quando una falsa nota va a percuotere le sue orecchie: « Io arrossisco di vergogna, egli dice; mi sento preso da una vera indignazione; potrebbe credersi, vedendomi, che io abbia ricevuto una di quelle offese per le quali non vi è perdono e per scacciarne l'impressione mi sento un rivolgimento in tutto l'organismo come quando si hanno sforzi di vomito per sbarazzare lo stomaco di un liquido nauseante ». La musica in Berlioz non determinava effetti fisiologici. Ebbene, ammettetemi un'azione simile dei suoni sopra un sistema nervoso come quello dei compositori per molte e molte ore di ogni giorno. e poi ditemi se quel sistema nervoso non deve ammalarsi... Finirà per scoppiare come una cartuccia di dinamite.

Per noi, dunque, l'alterazione cerebrale nei compositori è cosa ordinaria e conseguenza dell'uso dei suoni, e che è dovuta con moltissima probabilità alla modificata e speciale circolazione sanguigna cerebrale, la rarità della calvizie nei compositori.

Un'altra prova l'abbiamo nel fatto che molti ragazzi, e specialmente bambine, piangono e si fanno battere piuttosto che fare la lezione di piano. Mi è capitato non rare volte di andare a fare una visita di pura convenienza per pochi minuti e dovermi subire una mezz'ora di musica... e che musica!

Giudicatene. Dopo un vivo alterco tra madre e figliuola, questa alla fine piangendo dirottamente, prende un pezzo di musica, lo pone sul leggìo del piano e sempre piangendo si mette a pestare maledettamente sulla tastiera... sbagliando note, uscendo dal tono, commettendo insomma, tutti gli errori possibili, come se avesse le

mani attaccate ad una culla in movimento. In due casi mi sono accorto che le braccia avevano movimenti convulsivi e le dita rimanevano come paralizzate. Esaminate le due signorine, ho trovato, che una aveva attacchi di corea per cui le mani andavano dove volevano; l'altra si contorceva sulla sedia; diveniva pallida e piangeva. Era presa da crampi allo stomaco con movimenti convulsivi in tutta la persona. Questa povera vittima mi diceva: « Mamma non vuol credermi. Dice che io non voglio far bene; ma sono le dita che non mi ubbidiscono. Poi ho tanto male allo stomaco quando suono che non posso stare tranquilla sulla sedia ».

Applicazione della [illegible] ai bisogni domestici

Feci presente in ambo i casi la gravità del disturbo e come avrebbero potuto divenire seriamente ammalate continuando a lungo a tormentarle col piano.

Un giovanotto che si era dato allo studio del violino ha dovuto smettere perchè appena cominciava a suonare era preso da un tremore generale nel braccio destro da non potere più continuare a tenere l'archetto e suonare.

Mentr'ero ancora capitano medico feci riformare un soldato per convulsioni epilettiformi da cui era preso durante le prove musicali. Tali convulsioni gli si erano manifestate qualche tempo dopo che era passato al Plotone allievi musicanti. Trovai un allievo trombettiere ch'era spesso punito perchè non faceva attenzione durante

la ripetizione. Egli invece era affetto da tic convulsivo al facciale destro da non poter tenere bene le labbra e suonare. Lo guarii... non facendogli più suonare la tromba. Lo stesso fatto l'ho trovato sopra un distinto professore di *Cornetta* — gli *scappava il labbro* — per cui dovette lasciar il posto.

Affetto da corea
ha dovuto smettere lo studio del violino.

Conobbi in Toscana una signora giovane, senza figli, distinta suonatrice di arpa. Essa, nervosissima, suonava sempre colle imposte chiuse e sola. Un giorno ottenni di potere assistere quando suonava. I disturbi ch'essa aveva nella sfera vasomotrice della faccia e del collo erano intensi: diveniva rossa scarlatto, poi pavonazza e man mano che i suoni e gli accordi divenivano alti e concitati era presa da profuso sudore. Sintomi proprio strani.

Dopo qualche tempo doveva smettere causa gli intensi brividi che risentiva alla schiena...

Altre due signorine conosco, di cui una è presa da capogiri appena comincia a suonare il piano, e l'altra da un tremore alle gambe e da paresi dei piedi in modo da non poter fare funzionare il pedale.

Non è difficile dal fin qui detto tirare una riflessione di un valore igienico inestimabile, val quanto dire, che si dovrebbero *saggiare* i nervi dei giovani prima di sottometterli alla tortura dei suoni. In queste circostanze il consiglio di un medico o di un maestro coscienzioso ed onesto sarebbe interessante per evitare lo sviluppo di una qualche grave malattia cerebro-spinale.

(Continua).

Prof. FELICE LA TORRE
della R. Università di Roma.

RECENSIONI

Storia.

F. ZANIBONI, Uno zingaro trentino del sec. XVIII: Giacomo Gotifredo Ferrari, musicista e viaggiatore. — Trento, 1907. G. Zippel (Estratto dall'*Archivio per l'Alto Adige*, Anno V, fasc. III).

Di Giacomo Gotifredo Ferrari, roveretano (1762?-1842), scarse e inesatte notizie riportano i dizionarî biografici. Eppure questo musicista, che ebbe il suo quarto d'ora di celebrità a Parigi (col melodramma *Les évènements imprévus*) ed a Londra (coll'intermezzo *I due svizzeri*), lasciò una relazione molto precisa della vita avventurosa da lui goduta, in due volumetti editi a Londra nel 1830, oggi divenuti rarissimi.

Sotto il titolo di *Aneddoti piacevoli e interessanti* il Ferrari vi scrive delle lunghe e continue peregrinazioni che lo portarono a visitare varî paesi d'Europa, dando ragguagli d'una certa importanza sulle persone, notevoli per la posizione sociale o famosi nell'arte, colle quali ebbe ad incontrarsi. Il signor Zaniboni ne cita qualche brano gustosissimo, mentre compendia in poche pagine l'autobiografia del maestro.

L'idea di ricordare in tal modo l'artista che fu in larga relazione coll'ambiente musicale del suo tempo è tanto felice che invoglia a leggere in una ristampa il libro delle memorie da lui compilate, ormai introvabile. O. C.

HUGO RIEMANN, Handbuch der Musikgeschichte. Zweiter Band. I. Teil. *Das Zeitalter der Renaissance* (bis 1600). — Leipzig, 1907. Breitkopf und Härtel.

Nella storia della musica, questo lungo periodo, in cui hanno fondamento e preparazione tutte le forme in concorso alla composizione vocale e istrumentale, è il più ricco di conquiste, ed offre per ciò il più vasto campo alle considerazioni, ai confronti, alle ana-

lisi, in cui si sogliono sbizzarrire gli eruditi del nostro tempo; chè ce n'è un po' da per tutto, ma molti specialmente in Germania. Su tutti, forse e senza forse, troneggia il Riemann, che alle qualità di storico unisce bene, come ognun sa, quelle di conoscitore profondo della musica. E qui, nella copia e nella qualità dei documenti che egli trasceglie in appoggio alle sue esposizioni e dimostrazioni di fatti, è veramente il lato positivo ed utile alla sua pubblicazione. La quale potrà anche essere ammirata per l'ordine che domina questa vastità di vedute e di confronti sopra l'infinita vicenda di forme musicali fiorenti nella canzone del XIV e del XV secolo e nella nuova musica da chiesa, da cui prendono origine e consistenza e lo stile vocale a cappella e le sue prime imitazioni istrumentali. Questo succedersi di forme ci porta a vedere come sorga lo stile di Palestrina per un lato, e per l'altro la prima maniera di componimento istrumentale definita nel *ricercare* e nella *sonata*.

Basterebbe la copia e la specie dei documenti musicali, nella massima parte nuovi, per fare di questo particolar volume di storia uno dei più importanti contributi moderni alla scienza della musica.

L. TH.

Critica.

E. D'HARCOURT, La musique actuelle en Italie. — Paris, 1907. Durdilly & Fischbacher.

È una relazione compiuta per incarico del governo francese. Il governo nostro ha facilitato la missione del signor D'Arcourt « con lettere che gli fecero aprire tutte le porte »; non c'illudiamo però che per avventura esso abbia a imitare l'esempio che gli è dato: alla Minerva l'incuria massima su quanto concerne la musica resterà sempre in programma.

Intanto dal presente lavoro abbiamo notizie abbastanza complete circa i nostri conservatorî: non sono troppo confortanti per le tradizioni dell'arte italiana, specialmente riguardo l'insegnamento del canto. Vi troviamo anche la descrizione molto dettagliata dei teatri principali d'Italia, con cenni dei concerti orchestrali che talvolta vi sono allestiti; nè manca un capitolo sulla riforma della musica da chiesa imposta da Pio X; ma il libro è piuttosto deficiente quando l'autore riferisce brevi appunti sulla musica melodrammatica e giudica i compositori della *nuova scuola*. Egli poi non parla affatto delle opere che furono pubblicate in questi ultimi anni per diffondere la coltura della storia e dell'estetica dell'arte nel nostro paese.

O. C.

EUGEN von ZIEGLER, *Richard Strauss in seinen dramatischen Dichtungen*. — München, 1907. Theodor Ackermann.

Sono tre articoli critici su *Guntramo, Feuersnot* e *Salome*. L'intuizione della parte musicale è felice, in questi lavori, e specialmente vi ha rilievo l'evoluzione compiuta dallo Strauss dall'una all'altra opera. L. TH.

Estetica.

MARGARET H. GLYN, *The rhytmic conception of music*. — London, 1907. Longmans, Green and Co.

Pure tra riflessioni generali (e sono le migliori) sulla natura e l'effetto della musica, la discussione speciale sul ritmo, come potere determinante l'espressione, l'efficacia nell'arte dei suoni, è, in questo libro, interessantissima. È innegabile infatti che, nei rapporti fra idea, forma ed emozione, l'influsso del ritmo è forza principalissima che tien stretti l'uno all'altro e cementa i diversi coefficienti dell'espressione. Ciò dimostra l'autrice di questo libro con copia di buoni argomenti, accentuando, punto per punto, una singolare competenza così nella parte tecnica come in quella che ha rapporto coll'intellettualità e coll'espressione della musica. L. TH.

Ricerche scientifiche.

A. KRAUS (figlio), *Appunti sulla musica dei popoli nordici*. — Firenze, 1907. S. Landi.

Non tenterò di riassumere questa importante monografia, che in brevi pagine condensa una ricchissima esposizione di notizie sull'arte che sorse spontanea nei paesi settentrionali del vecchio e del nuovo mondo, argomento che l'autore potè illustrare con la riproduzione fotografica di varî stromenti del suo Museo e con la citazione, altrettanto opportuna, di melodie trascritte nella odierna notazione musicale.

Ne accennerò al concetto fondamentale, che è quello di ricercare nella musica popolare dei paesi nordici i punti di contatto coll'arte che ebbe origine nell'Asia centrale e che si diramò poi, con sistemi caratteristici, nell'estremo oriente e in Grecia; sarebbero la scala pentatonica e la scala diatonica in alcune forme dei modi antichi.

Riguardo i canti degli Indiani dell'America l'autore osserva che in essi prevale l'elemento ritmico, stabilito certamente dal ballo;

cita in proposito le *Canzoni cabalistiche*, « che vengono cantate « esclusivamente dagli iniziati a speciali misteri, accompagnate dal « ballo o da strumenti assai rudimentali, e che servono agli stre- « goni per guarire i malati, esorcizzare gli spiriti maligni, o per « qualunque altra operazione magica ». Ricordo, per incidenza, che il Combarieu, nel suo bel volume *La musique, ses lois, son évolution*, ha trattato molto genialmente sulla magia musicale, svolgendo il concetto: « il y a une âme vivante dans la nature, et la « musique peut la saisir directement », per determinare uno dei principali fattori dell'arte primitiva.

L'autore dice che le melodie indiane sono quasi sempre in tempo binario, e per dare un'idea della irregolarità del loro accento riproduce una canzone a ballo degli Irochesi, che si usa cantare in coro dai giovani accompagnandola con colpi di tamburo. Non tutti i gradi della scala figurano nei canti di questi Indiani; vi predominano la tonica, la dominante, la terza maggiore a preferenza della minore e la quarta; la sesta è sempre maggiore e la settima ora maggiore ed ora minore. Vi si scorge una grande rassomiglianza coi modi greci *Lidio* e *Frigio*, che informarono le musiche più antiche della Grecia. Circa gli stromenti è notevole un piffero (Tav. I^a, N. 4), che produce i suoni della scala *Ipolidia* (*fa, sol, la, si, do, re, mi, fa*), ed uno stromento dell'Alaska, che ha la figura della nostra ribeca medioevale.

Meno strane delle canzoni indiane trascritte dall'autore risuonano le melodie della Siberia e della Russia. Tra queste si distingue la Runa finnica antica intitolata *Lantaja*, nella quale la misura dupla e la tripla si alternano con gradevole effetto. Presso i Ceremissi è in gran pregio un salterio detto *Chisla* (Tav. II^a, N. 14) con 28 corde di minugia, sul quale improvvisano melodie o accompagnano il canto.

Circa le poesie popolari russe l'autore avverte « che non si pos- « sono ricondurre ad una regola fissa di prosodia. Non v'è nè rima, nè « misura nel verso o cesura, ma solo un accento, che sembra esser « tanto più speciale alla lingua russa, inquantochè in tutte le parole, « qualunque ne sia il numero delle sillabe, esso cade sopra una di « queste solamente — la medesima parola muta di significato col « trasportare l'accento da una sillaba all'altra ». Cita molti saggi, interessantissimi, della musica che loro si applicò, richiamando l'attenzione del lettore sui ritornelli, composti di parole che spesso non hanno un senso determinato, a guisa degli *jodel* tirolesi.

Stromenti molto varî sono inerenti all'arte popolare russa; nelle fotografie dell'opuscolo mi colpirono un *Gusli*, o salterio a 5 corde,

consimile alla *Kantele* dei Finni, ed una *Cobsa*, o ghironda, a 3 corde. È noto, come singolarità del paese, il concerto che si potè ottenere coi corni da caccia mediante un certo numero di suonatori che cavavano dallo stromento un solo suono al momento voluto dal direttore; parmi che il nostro Sarti abbia utilizzato questo effetto di colorito stromentale in alcune sue composizioni, improntate di straordinaria grandiosità, quando era maestro alla corte di Caterina II.

I Goti o Normanni della Scandinavia furono tra i popoli più civili dei tempi primitivi, dediti con passione alla musica ed alla poesia. L'autore ci presenta molti saggi dell'arte da loro iniziata, « che nella sua essenza è il risultato semplice e obiettivo d'impres« sioni poetiche presso un'accolta di individui accumunati da iden« tità di origine, di lingua e di costumi ». Nella canzone magica del *Tiglio*, cantata nella Gotlandia orientale, troviamo presso a poco i suoni della nostra scala minore senza la seconda; in quella della *Bella Anna*, antichissima, è adoperata una scala assai espressiva che comprende i suoni della terza minore e maggiore, della sesta minore e della settima minore e maggiore. Altrettanto caratteristiche sono la canzone del *Fanciullo nel rosaio*, e il *Canto della colomba nel cespuglio di gigli*; questa giunse fino a noi vecchia di cinque secoli.

Nella Scandinavia sotto il nome generico di *arpe* varie foggie di stromenti accompagnavano le *Rune*; pel culto e nei festini si usavano corni di metallo detti *Lür*; il salterio è noto come *Langspiel* in Islanda e come *Huurle* in Danimarca; corno alpino nella Svezia resta ancora il *Mir*; ma particolarmente degna di attenzione è la *Nyckelharpa*, violino e ghironda ad un tempo, che si mantenne nell'Huppland fino dal secolo XV, e di cui l'autore correda la fotografia di una descrizione dettagliata.

Circa l'arte antica nelle sole Britanniche esistono documenti che provano come già nel XII secolo quei Celti irlandesi e gallesi, istruiti dai bardi, fossero stimati *il primo popolo musicale del mondo*. L'autore trascrive canti scozzesi a base di scala pentagonica, e il *Tulloch gorum*, ballo degli Higlanders, molto originale pel ritmo sbalzante e per la tonalità consimile al modo ipofrigio dei Greci (scala diatonica colla settima minore). Stabilisce poi con alcuni esempî il confronto colle melodie irlandesi e gaeliche, nelle quali talvolta manca il settimo grado della gamma.

In quanto agli stromenti da pizzico l'autore parla a lungo dell'arpa nelle differenti sue forme, che, di piccolo modello dapprima, raggiunsero a poco a poco proporzioni enormi, tanto che la mo-

derna *Telyn* gaelica è fornita di 98 corde di minugia, disposte su tre file. Si occupa particolarmente della *Dital-harp,* divenuta oggi rarissima, quantunque sia stata ideata in principio del secolo scorso. Il *cruth*, ad arco, era prediletto insieme all'arpa fino dal sec. XIV. Come rappresentante della famiglia dei liuti si adoperava il *sistro inglese*, a fondo piano con corde di metallo. Stromento da fiato, sempre in uso presso i Sassoni, e più tardi adottato dagli Inglesi, fu il corno, sia d'avorio, sia di buffalo. Il virginale ebbe vita rigogliosa al tempo della regina Elisabetta: la musica di allora, trascritta in notazione moderna da un *Virginal-Book* originale, e pubblicata qualche anno fa presso la casa Breitkopf & Härtel di Lipsia, è davvero interessante; essa ricorda, sotto una forma più elaborata, le arie di danza, molto melodiose ma troppo ingenue nell'armonia, composte dal veneziano Picchi nei primi anni del secolo XVII. Il *Virginal-Book* contiene anzi qualche ballo del Picchi, che non saprei proprio spiegarmi come possa essere stato raccolto fra le produzioni dell'arte inglese.

Trascuro alcuni stromenti di minor conto, e finisco, insieme all'autore, citando la *bag-pipe*, degli Irlandesi e più specialmente degli Highlanders scozzesi. Lo stromento, che in fondo è la cornamusa, di origine asiatica, nel suo strano complesso desta curiosità, ma dai pallidi saggi del suo impiego che ce ne dànno in Italia i nostri montanari abruzzesi noi non arriviamo certamente a capire il fascino che esso esercita su coloro che vivono fra le brume inglesi.

Mi accorgo troppo tardi che ho attinto più di quello che intendevo nell'opuscolo; confido però che queste mie note almeno accennino convenientemente al pregio del lavoro compiuto dal signor Kraus, il quale ha dimostrato in modo brillantissimo di saper utilizzare a vantaggio della storia dell'arte i tesori della sua raccolta etnografico-musicale.

O. C.

A. BAZAILLAS*, " *Musique et Incoscience* „. *Introduction à la psichologie de l'incoscient.
— Bibl. de Ph. Contemp. F. Alcan (Paris).

Questo studio del Bazaillas è una caratteristica espressione di necessità filosofiche moderne: non si può non essere attratti verso l'indagine dell'incosciente in un'epoca nella quale le correnti mistiche e le pragmatistiche sono un indice della importanza che si dà alla vita oscura e profonda dell'animo, cioè al fervere del dinamismo dell'incosciente.

Ora l'A. riprendendo un'osservazione del Myers: che la musica esprima i procedimenti istintivi dell'incosciente meglio ancora che le modalità del chiaro pensiero, propone che la musica serva di

« iniziazione » allo studio dell'incosciente. Propone, dico: perchè, non ostante le promesse del titolo, della musica egli non si serve mai « esplicitamente » per lo studio dell'incosciente. E a me pare vedere la ragione di questo fatto nella posizione filosofica poco netta, anzi ambigua, dell'A. La prima parte del suo libro: *La signification philosophique de la musique* si potrebbe infatti chiamare, con frase... parigina: *le détour philosophique* per arrivare, a traverso la filosofia dello Schopenhauer, alla psicologia della musica. Sembra quasi che l'A., in mancanza di forte esperienza personale e di competenza tecnica ed estetica musicale — della quale egli, che del resto è acutissimo psicologo e brillante e geniale indagatore, dimostra la poca compattezza e profondità in una introduzione beethoveniana su *Le mythe musical et la vie de l'esprit* — abbia sentito il bisogno di appoggiarsi all'esperienza personale dello Schopenhauer, interpretata ed estratta a traverso la sua metafisica musicale. Con un procedimento, cioè, proprio della nostra epoca analitica e della quale il Papini diede un saggio brillantemente irriverente nel *Crepuscolo dei Filosofi*, egli riesce a informarci delle origini sensibili ed emozionali della concezione metafisica dello Schopenhauer in un saggio critico che, per verità, è quasi null'altro che un'amplificazione dello schopenhaueriano « Beethoven » del Wagner; forse anche perchè meglio del Wagner non si poteva dire nè filosofare. Ma, giunto alla psicologia della metafisica schopenhaueriana e ritolta brillantemente la musica dalle vertigini della « cosa in sè », l'A. si libera tanto poco dalla metafisica da rientrare a vele tese in un « ideale » porto tra platonico e schopenhaueriano — si sa quanto lo Schopenhauer derivi da Platone — con la concezione di uno « schema musicale » (pag. 148). Il quale è molto vicino ai paradigmi platonici come quello che è « image intermédiaire » tra « l'expérience intérieure » e l'emozione estetica musicale. Anche questo riesce naturale ove si ripeta che l'A. non ha, nel campo dell'estetica e della psicologia estetica, una posizione così netta e razionale, così scientifica come si converrebbe ad un psicologo. Se bene egli dimostri di avere fruttuosamente assimilato il pensiero vichiano quando, nella seconda parte, pensa all'incosciente sempre come una « forma spenta », una vita mitica ed eroica dello spirito, pure egli non ha osato discendere per li rami sino alla solida e lucida dottrina di estetica scientifica di Benedetto Croce; ultima derivazione e determinazione, razionale e positiva, non positivista, si intende, del pensiero vichiano. Se bene mi sembri di potere affermare che l'A. non ignori il nostro recente filosofo. Certo, se nella prima parte egli non afferma troppo chiaramente l'unità del fatto estetico, il

carattere intuitivo dell'arte e però la necessaria parentela espressiva di tutte le arti, nella seconda parte ne pare un po' più convinto e, dopo avere definito la musica l'*art de l'inconscient*, ad essa accompagna timidamente talora le altre arti e più spesso, insieme al sentimento religioso e mistico, « le lyrisme passionel »; è già qualcosa!

Se egli avesse pensato più coraggiosamente e fermamente, forse io lo avrei avuto gradito e molto onorevole compagno di indagini nello studio della psicologia del fatto estetico a traverso l'esame e l'interpretazione delle opere d'arte musicali: nel quale indirizzo metodico consiste in gran parte l'originalità di quella qualunque posizione filosofica che io possa modestamente avere.

Anch'io sono partito, oltre che dalle teorie sull'origine periferica delle emozioni di Lange e James, dalla considerazione di profonde relazioni fra lo stato di sogno e lo stato di inspirazione artistica tanto nell'autore che nell'interprete; compreso in questo l'ascoltatore in musica. Con l'idea, in più, che la psicologia dell'interprete sia capitale per l'integrazione della psicologia dell'artista dove questa di necessità ci sfugga: che essa ne sia come la controparte attenuata, il contrappunto nota contro nota esalato, o indotto, da quella.

Ma la musica non è per me arte dell'incosciente puro. Pur non pretendendo esaurire in poche note correnti un argomento così intricato e spinoso, essa è arte di un incosciente sul quale hanno di certo reagito le esperienze mentali e sensibili facendone un incosciente « estetico », un incosciente che tende all'espressione come al colmo della sua vita, là dove non tutto l'incosciente tende all'espressione, tutt'altro!

Tanto è vero che l'A. stesso in più luoghi è costretto a scegliere tra musiche e musiche e a vedere l'arte dell'incosciente nella sola musica moderna: escludendo le musiche antiche, quelle così dette schiave della forma (i soliti pregiudizi estetici), le superficiali e così via.

Ora, oltre all'incertezza estetica dell'autore, a questo giudizio concorre anche un errore di ottica critica: quello di credere che la musica moderna — che si è arrivati a chiamare amorfa — sia per la sua « apparenza », che mi si lascerà dire caotica protoplasmatica, più vicina all'incosciente. Ma se così fosse, essa avrebbe dovuto guadagnare sempre in profondità, in novità, in forza nativa, mentre a mala pena ha guadagnato talora in apparente freschezza e spontaneità superficiale sulla musica antica e, nella fittizia ricchezza, ha perduto in coordinazione; e in questo potrebbe consistere l'unico appiglio

per chiamarla, più sarcasticamente che filosoficamente, arte dell'incosciente!

Del resto la presenza costante anche in questa musica del fenomeno di ripetizione estetica e di alliterazione specialmente ritmica, che ne è il caso elementare, la presenza di frequenti simmetrie ritmiche per quanto più di equivalenza che di eguaglianza e il predominio frequente dell'unità della battuta — non sempre eliminabile e fittizia — provano sempre che la musica obbedisce a leggi che assomigliano più alle leggi generali dello spirito cosciente che al divenire labile e confuso dell'incosciente. Sotto questo aspettò può essere più scusabile il Combarieu che chiama la musica « l'art de penser avec les sons », che il Bazaillas, il quale la definisce, non la musica, ma una certa musica: beethoveniana (!) e post-beethoveniana, « l'art de l'inconscient ». Ma si ingannano tutti e due: e per questo basta invitarli a meditare l'aureo libro del CROCE: *Estetica come Linguistica generale e Scienza dell'espressione*.

Concludo: che la musica possa servire, come esperienza psichica, a rintracciare « immediatamente » la psicologia dell'incosciente non mi pare; essa serve tuttavia alla psicologia del fatto estetico la quale, poi, può illuminarci su quella, più generica e più labile, dell'incosciente.

E che non serva direttamente, la prova sta nel fatto che l'A. non se ne vale mai nella sua descrizione del regno incosciente, cioè nella seconda parte del volume: cosa alla quale la vanità, o quasi, del tentativo in sè fu certo di ostacolo più della poca competenza musicale dell'A. Che poi, in via reciproca, la psicologia dell'incosciente illumini sulla psicologia della musica, questo, sì, è vero, tanto che, contro il desiderio e le aspettazioni stesse dell'A., la seconda parte anzidetta, un po' diffusa e talora involuta ma ricca di osservazioni preziose, brillanti, evidenti e spicciole, ma profonde, come sanno solo i psicologi francesi, è più interessante per uno studioso di musiche della prima; a punto perchè ricca di « aperçus » sulla vita profonda dello spirito, alla quale l'attività artistica appartiene. Sull'originalità e l'importanza di questa seconda parte, per quanto riguarda l'attuale momento filosofico, io non posso coscienziosamente pronunziarmi: per essa, cavallerescamente riconosco che io posso tendere la mano all'A. come quegli che forse riceva più di quanto non possa dare.

München.

F. T.

Musica Sacra.

G. BASS, Repertorio di melodie Gregoriane **trascritte ed accompagnate con organo od armonium. — Roma, Società di S. Giovanni Evangelista. Desclée, Lefebvre e C.**

La serie settima (1907) di questa pubblicazione periodica comprende: Commune Apostolorum et Evangelistarum ex t. p. — Commune Apostolorum et Evangelistarum, Unius et Plurimorum Martyrum t. p. — Comm. Unius Martyris ex t. p. — Commune plur. Martyrum ex t. p. — Comm. Confessoris Pontificis. — Comm. Confessoris non Pontificis. — Comm. Virginum. — Comm. Sanctae Martyris tantum, et nec Virginis nec Martyris. — Comm. dedicationis Ecclesiae. — In festis B. M. V. — Ad Completorium. — Antiphonae B. M. V.

A. E.

Wagneriana.

LUDWIG FRANKENSTEIN, Richard Wagner-Jahrbuch. **Zweiter Band. — Berlin, 1907. Herman Paetel.**

Si è mantenuto questo annuario wagneriano, nel secondo volume che ci sta davanti, all'altezza degli studi apparsi nel primo volume? Dobbiamo rispondere di sì, e siamo lieti di constatare come le diverse contribuzioni di tanti eccellenti scrittori siano tutte improntate a serietà di studi e a nobilissimi fini di educazione artistica; e ciò per obbiettività di giudizi, diligenza nelle ricerche e cura spassionata della verità storica.

Nella parte biografica abbiam letto un articolo importante di Kekule von Stradonitz sugli avi materni di Riccardo Wagner e parecchie sue lettere inedite. Studi di indole artistica ve ne sono di due specie: o di cultura generale o sopra singole opere. Non potendo di tutti far menzione, mi limiterò a citare quello bellissimo di Riccardo Sternfeld sull'origine del *leitmotiv* e gli altri non meno importanti di Arturo Prüfer sullo sviluppo del concetto del *Wahn* da Herder fino a Wagner, e di Edvige Guggenheimer su E. T. A. Hoffmann e Riccardo Wagner. Carlo Grunsky intrattiene il lettore con una sottilissima analisi del preludio e del primo atto di *Tristano ed Isolda* e Roberto Petsch trova relazioni particolari fra l'*Anello del Nibelungo* la tragedia greca e la filosofia contemporanea. Altri articoli comprendono cronaca, miscellanea, statistica, lettere, critica e bibliografia.

L. TH.

Varia.

***STEFANO GENTILE**, L'avvenire della musica e dei musicisti.* — Conferenza. — Palermo, 1907. Fr lli Vena (Estratto da *La Sicilia musicale*, Anno V).

L'intendimento, davvero lodevolissimo, dell'autore, cui stanno a cuore le condizioni, punto invidiabili, « *della classe sventurata* » dei maestri di banda italiani, si esplica in un profluvio di periodi enfatici per augurare dal governo una legge che imponga ai Comuni lo stanziamento delle somme occorrenti al mantenimento del servizio pubblico della banda nella categoria delle spese fisse. Ragioni artistiche per giustificare l'aspirazione, molto modesta, che tende almeno a togliere la provvisorietà di un impiego niente affatto lauto per la grande maggioranza dei maestri di musica, non mancano; anzi in proposito ho letto nella conferenza del signor Gentile le parole più assennate del conferenziere: « la banda è un « tramite direttissimo pel quale una seria e soda cultura musicale « (rispetto, s'intende, non alla tecnica dell'arte, ma alla sua poten- « zialità e potenza etica ed estetica) può modificare ad accogliere, « a gustare e ad assimilare ogni genere di musica, nella sua varia « *struttura*, nei varii suoi *atteggiamenti*, nelle varie *forme* sue, « nel suo vario *tipo* rispetto alla sua nazionalità (se ancora se ne « può parlare sul serio di questa nazionalità della musica) o per « altre sue speciali ed accidentali caratteristiche ». Non c'è malaccio, ma nell'opuscolo, dal principio alla fine, sono affastellate frasi di questo genere: « Ed ecco » (quando, cioè, venuta la Pasqua umana, risuonerà, nei giorni destinati al riposo, un inno al Lavoro, al Sapere, alla Bellezza) « l'umanità, che per una legge di ritorno « evoluto, mossa già da un *inizio concreto*, pervenuta per un *pro- « cesso metempirico* fino alle *astrazioni teologiche pure*, e final- « mente per un tramite metafisico, avvantaggiandosi di tutta la « luce raccolta nel cammino, perviene ad uno stato positivo! ».

O. C.

***TOM S. WOTTON**, A dictionary of foreign musical terms and handbook of orchestral instruments.* — Leipzig, 1907. Breitkopf und Hartel.

Pratico e conciso questo dizionario per gl'Inglesi che debbono tradurre i termini musicali e i nomi degli strumenti d'orchestra dall'italiano, dal francese e dal tedesco. L. TH.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Più d'una rivista nuova. Ma non dovendo badare ai soliti programmi ma al contenuto, segnaliamo, per ora, con interesse e con fraterno augurio di vita feconda, una piccola rivista che si presenta seriamente e baldamente, il

Giornale dei Musicisti (Milano).

N. 1 e 2. — M° ILDEBRANDO PIZZETTI, *Verso le sorgenti* (L'A., nostro collaboratore, giovane, colto e geniale, vi propugna, un ritorno della musica « verso » i modi greci per toglierci dall'eterno bivio estetico dei due soli modi: minore e maggiore, acquistare nuova varietà e incisività all'armonia e nuova ricchezza ritmica e melodica. Certo tutte le vie sono buone, pur di fare della buona musica: il che vuol dire musica sentita, che sia veramente « espressione » ; e il Debussy mi pare di già aver segnato questo cammino specie coi suoi sistemi e le sue movenze melodiche: a me pare il più greco — se non il solo greco — dei moderni. Senza contare il suo tipo di gamma per toni che tende, per lo meno, alla liberazione del nostro sistema temperato).

N. 2. — C. PERINELLO-CASELLA, *Indagini storiche sul « finissimo cantatore » amico di Dante.*

N. 3-4. — G. ZAMPIERI, *Di G. Mouton e A. Willaert.*

N. 6. — F. FOÀ, *A. Boucher e la Marsigliese.* — I. PIZZETTI, *Mendelssohn.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

N. 2, Luglio. — D'ANGELI, *Il problema musicale moderno.* — RADICIOTTI, *G. M. Nanino musicista tiburtino del secolo XVI.* — VILLANIS, *Filippo Marchetti e la sua opera.* — *L'autore del primo melodramma rappresentato in teatro.*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 140-141. — A. UNTERSTEINER, *Collegium Musicum.* — A. BONAVENTURA, *Mendelssohn.* — *Contributo alla didattica del pianoforte.* — *Grieg e Joachim.*

Musica sacra (Milano).

N. 9, Settembre 1907. — *Musica senza ritmo.*

N. 10, Ottobre 1907. — *Perchè il canto fermo si dice il canto proprio della liturgia.* — *L'organista e il canto del popolo.*

Nuova Antologia.

1° e 15 Settembre. — Teresa Tua, *Joseph Joachim.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

9-10. Settembre-Ottobre 1907. — K. Ott., *Il « Responsorium breve », i toni delle Lezioni e l' « Ordinarium Missae » nel canto gregoriano e nell'ambrosiano.* — C. Blume, *Un' antica « Epistola » farcita, oppure un « Benedicamus » farcito?* — C. Gaborit, *Signes rytmiques.* — R. Baralli, *Risposta ad una critica a proposito di mensuralismo.*

Santa Cecilia (Torino).

N. 4, Ottobre 1907. — Sac. F. Milanese, *Studi sull'innologia cristiana.* — O. Ravanello, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del Canto gregoriano.* — *Attorno all'edizione Vaticana.* — *Associazione Italiana di S. Cecilia.*

N. 5, Novembre 1907. — Sac. P. Guerrini, *Iconografia ceciliana.* — *Congresso Regionale di Bergamo* (Il Cronista).

FRANCESI

La Revue Musicale (Paris).

N. 16-17. — Quittard, *Musique française du XVIIe siècle: « Le Bucheron de Philidor ».* — Tardif, *Musique tchèque: « Smetana ».* — Hautic, *Ostreil.* — Louvel, *Vandalisme musical.*

N. 18-19. — Gandillot, *La « Théorie de la musique ».* — Koch, *R. Wagner.* — Joachim, *E. Grieg.*

N. 20. — Quittard, *« L'Ermelinde » de Philidor.* — *Une Chorale Allemande à Paris.* — Gandillot, *Lettre sur la « Théorie de la musique ».* — Blavinhac, *Les décors et les costumes de Faust.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 15-16. — C. Mauclair, *Causerie sur Schubert et le lied allemand.* — H. Kling, *La correspondance musicale de Gœthe et de Zelter.*

N. 19. — J. Loisel, *Les origines de la Sonate classique* (L'A. è bene informato ma sostanzialmente non reca fatti nuovi. L'interessante studio continuerà in seguito). — H. Kling, *La correspondance, etc.* — R. Wagner, *Una paginetta dimenticata: Le Musicien et la Publicité.* — *Félix Weingartner contre Richard Strauss* (da la « *Notte musicale di Walpurgis* » di F. W.).

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 26-27. — Gaston Knosp, *Beethoven et Thomson.* — May de Rudder, *Chants populaires pour les écoles de Bouchor et Tiersot.*

N. 28-29-30-31-32-33. — E Closson, *Un intendant de l'Opéra de Bruxelles à la fin du XVII^{e} siècle.*

N. 30-31. — *Un nouveau théâtre lyrique à Paris. — Charles Lecocq et la véritable opérette.*

N. 32-33. — H. de Curzon, *Le Festival de Saint-Sébastien.*

N. 34-35. — M. Kufferath, *Joachim.* — Ernest Closson, *Musique médiévale.*

N. 36-37. — Gaston Knosp, *Le Journal de Chopin. — Edvard Grieg.*

N. 38-39. — M. Kufferath, *L'Esthétique de J. S. Bach* (Recensione d'un recente volume di André Pirro). — H. de C., *La châpelle impériale russe. — Brelan de « Salomé ». — L'année lyrique à l'Opéra de Paris.*

N. 40-41-42-43. — May de Tudder, *La musicalité de Shelley.*

N. 40. — H. de Curzon, *Le traité de violon de Joachim. — Les tenors français et latins au XIII^{e} siècle.* — Saint-Saëns, *La clarté.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 31-42. — A. Pougin, *Monsigny et son temps* (seguito).

N. 31-33-35-37-42. — P. d'Estrée, *L'Ame du comédien: l'Amour* (seguito).

N. 34. — R. Bouyer, *Alfred de Vigny mélomane.*

N. 36. — R. Bouyer, *Pourquoi « Werther » serait le chef-d'œuvre de Massenet.*

N. 34-42. — Ciclo di nove articoli su: *« Idomenée », opéra de jeunesse de W. A. Mozart* (Études sur Mozart).

N. 40. — Camille Saint-Saëns, *La Clarté* (Pagina antiwagneriana o meglio antiwagnerista a proposito della traduzione francese delle opere teoriche wagneriane.

Le Mercure Musical (Paris).

N. 7, 15 luglio 1907. — Paul Marie Masson, *La musique mesurée à l'antique* (Secolo XVI. Accademia di poesia e di musica. Autori: Joachim Thibaut, Claude Le Jeune, Jacques Mauduit. Mentre i musicisti tedeschi — nella trascrizione musicale delle odi d'Orazio — rendono la sillaba lunga con la semibreve della musica, e la breve con la minima, i francesi traducono con la minima la prima e con la semiminima l'altra. La misura adottata è la binaria, nei cui termini entrano esattamente i piedi dattilici, anapestici, ionici. Per i giambici, per i logaedi, e per i versi composti di piedi ineguali, il ritmo reale non coincide più col ritmo ideale della battuta. Gli è che la misura nel XVI secolo non à, come avrà poi per l'azione della musica di danza, un officio ritmico, ma costituisce invece una semplice divisione della durata). — Ricciotto Canudo, *L'esthétique de Verdi* (Dall'esame del carteggio tra il maestro e Antonio Ghislanzoni per la composizione dell' « *Aida* », il Canudo trae la conferma a questo suo giudizio: « Verdi a été le dernier grand musicien impulsif. Tout le défaut de son génie n'est pas dans le génie même ou dans la quantité de ce génie. Son défaut est dans le désaccord de sa puissance inventive et de sa puissance ordonnatrice; en d'autres mots: de sa technique et de son rôle esthétique). — William Ritter, *Notes sur « Smetana »* (Commentario musicale alla « *Sposa venduta* »).

N. 9, 15 settembre 1907. — Gaston Knosp, *La musique indo-chinoise* (1° *La musique cambodgienne.* La gamma è di cinque note: tonica, seconda, terza, quinta e sesta. La melodia annuncia il tema e lo svolge in forme di ricamo. L'armonia predilige i bicordi di quarta. La misura è per lo più la binaria; liberissimo il ritmo. Alla musica s'accompagna sempre la danza). — A. De Bertha, *Franz Listz* (Ricordi biografici). — J. Ecorcheville, *Wagner et l'université.*

Le Progres Artistique (Paris).

Dal 27 ottobre 1904 pubblica in ogni numero: *La Vie de P. Tschaïkowsky*, traduite et adaptée par G. Blechman dall'edizione tedesca dell'opera di Modesto Tschaïkowsky.

Le Théâtre (Paris).

Giugno II. — *La quinzaine théâtrale.*

Luglio I. — *« Fortunio » di A. Messager à l'Opéra-Comique.*

» II. — *La quinzaine théâtrale.*

Agosto I. — *Au Conservatoire. — M^me^ Lina Cavalieri.*

» II. — *La quinzaine téâtrale.*

Settembre I. — *Une représentation de la « Salomé » de R. Strauss chez M. J. Isnardon.*

Id. II. — *« Madame Butterfly » à l'Opéra-Comique.*

Ottobre I. — *M^me^ Aline Vallandri à l'Opéra-Comique.*

TEDESCHI

Die Stimme, *Centralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene* (Berlino).

Ottobre. — R. Imhofer, *Ueber musikalisches Gehör bei Schwachsinnigen.* — R Haudke, *Zur Disposition des Volksschulgesangunterrichtes.* — M. Seydel, *Goethes Bedeutung für die Kultur der Stimme.* — V. Jovhammer, *Stimmansatz oder Tonansatz.* — A. Thylleri, *Ein Weg zur Verbesserung der sozialen Hage der Kunstgesanglehrer.*

Musikalisches Wochenblatt — Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig).

N. 27. — Wallner L., *« Der Fall d'Indy » verlegt nach Frankreich* (Polemica).

N. 28. — Erich Kloss, *Tichatschek Josef.*

N. 29-30. — *Zum « Parsifal » Jubiläum* (1882-1907). *Ein Rückblick von Erich Kloss.*

N. 31-32-33-34. — Berthold Knetsch, *Tonale Chromatik.*

N. 35-36. — Max Chop, *Frederick Delius.* — *Elf Briefe von Richard Wagner an Georg Unger, den ersten Bayreuther Siegfried.*

N. 37. — Franz Dubitzky, *Eine neue Notenschrift* (Obiezioni ad una nuova notazione musicale proposta da Gustav Neuhaus).

N. 38. — Hugo Riemann, *Die Melodik und Rhythmik der Minnesänger.* —

A. N. Harzen-Müller, *Wilhelm Friedman Bacht nicht Komponist von « Kein Hälmlein nächst auf Erden »*.

N. 39. — H. Graf, *Schematismus in der Zeitgenössischen Opernproduktion.*

N. 40. — Prof. Richard Sternfeld, *Zu C. Fr. Glasenapps sechzigstem Geburtstag.* — Otto Erich Deutsch-Graz, *Schumanns erfolglose Bewerbungen in Wien.*

N. 41. — Dr. Eugen Schmitz, *Zwischen « Monismus » und « Dualismus »*.

N. 42. — Eugen Segnitz, *Alfred Reisenauer* (Necrologia). — Prof. W. Freudenberg, *Die Aufgabe des Chorgesangs in der protestantischen Kirche.* — Prof. J. Baunack, *Anklänge an des Euripides « Iphigenie bei den Taurern » im Text von Beethovens « Fidelio »*.

N. 43. — J. Richard Würz, *Modulation und Harmonik bei Max Reger.* — Adolf Prümers, *Schule und Praxis des Operndirigenten.*

Neue Musik-Zeitung (Stuttgart-Leipzig).

N. 14. — *Zur Naturgeschichte der Musikagenten* v. Basilio. — *Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke* v. Dr. G. Münzer (Seguito). — *Führer durch die Literatur des Violoncellos* v. Dr. Hermann Cramer (Berlino). — *Tschaikowskys Henin* v. Ellen von Tideböhl. — *Beiträge zur musikalischen Kritik* (Der neueste « Fall Strauss ») v. Oswald Külm (?).

N. 15. — *Rich. Wagner und Peter Cornelius in ihren freundschaftlichen Beziehung* v. Paul Zschorlich. — *Der verminderte Dreiklang und der Haupnonenakkord im Choral Satz* v. M. Koch (Contributo al trattato d'armonia). — *Padre Martini* v. A. K. (In ricordo).

N. 16. — *Das kaiserliche « Volksliederbuch für Männerchor »* v. Arthur Liebscher (Dresda). — *Etwas über Violinspiel und Violinunterricht* v. Hans Schmidt (Articolo didattico). — *« Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin »* v. Dr. Ferd. Scherber (Si parla di una nuova edizione della raccolta di lettere del W. fatta dallo Spitzer).

N. 17. — *« Salome »* v. Dr. Otto Neitzel (Studio). — *Der Monatsplauderer* v. Dr. Richard Batka. — *« Pelleas und Melisonde » von Claude Debussy* von Willi Gloeckner (Resoconto della 1ª rappr. tedesca in Francoforte). — *Claude Debussy* v. Dr. Arthur Neisser (Cenno bio-bibliografico) — *« Salome » in Paris* v. Gaston Knosp (Resoconto).

N. 18. — *Das dritte deutsche Bach-Fest* v. Max Puttmann. — *Die Nebenseptimenakkorde* v. M. Koch (Seguito della teoria armonica). — *« Salome »* v. Dr. Otto Neitzel. — *Dietrich Buntehude, Bachs Vorgänger*, v. Adolf Chybinski (In occasione del 200mo anniversario del B.).

N. 19, 21. — *Uebungen in der Betrachtung musicalischer Kunstwerke* von Dr. G. Münzer.

N. 19. — *Zur Würdigung von Richard Strauss* v. Dr. Otto Neitzel (Chiusa della serie di articoli sullo S.). — *Cmoll-Symphonie und Pastorale* v. Egon v. Komorzynski (In occasione del centesimo giubileo). — *D. Heinrich Adolf Köstlin* † v. Alfred Schüz (Necrologia). — *Verzeichniss der erschinenen Werke von Richard Strauss.* — *Der Monatsplauderer. Reklame* v. Richard Batka. — *« Salome » und die Pariser Kritik* v. Arthur Neitzer (Parigi).

N. 20. — ***Eindrücke und Nachklänge vom Dresdner Tonkünstlerfest*** von O. K. — ***Der Nebenvierklang der zweiten Stufe*** v. M. Koch (Seguito del trattato d'armonia). — ***Friedrich Vischer und die Musik*** v. Dr. Rudolf Krauss. — ***Der erste Interpret des Rienzi und Tannhäuser*** v. Dr. Adolph Kohut (In ricordo del 100mo natalizio di Giuseppe Tichatschek).

N. 21. — ***Parsifal 1882-1907*** v. Erich Kloss (Sguardo retrospettivo). — ***Dem Gedenken eines guten Bekannten*** v. Franz Walden (Si tratta di Carlo Czerny). — ***Der schweizerische Tonkünstlerverein und sein VIII. Jahresfest*** v. E. Trapp (Resoconto).

N. 22. — *Correggios Farbenmusik* v. Eugen Segnitz (Lipsia). — ***Das Ende der Schreckenherrschaft?*** v. Caligula (Ancora una parola sulla questione degli agenti di concerto). — ***Der II im Choralsatz*** v. M. Koch (Seguito). — ***Führer durch die Literatur des Violoncellos*** v. Dr. Hermann Cramer (Berlino). — ***Musikhistorische Gebäude*** v. A. Richard Scheumann (Si parla della casa di R. Wagner in Graupa presso Dresda). — *Isadora Duncans Tanzschule* v. Anny Wothe (Lipsia).

N. 23. — ***Berlioz als Mitglied der Akademie*** v. Ernst Stier (Braunschweig). — ***E. T. A. Hoffmanns Zauberoper « Undine »*** v. Karl Thiessen (Sua importanza per lo sviluppo dell'opera romantica tedesca). — ***Otto Nicolais Beziehungen zu den Bühnensängerinnen seiner Zeit*** v. Georg Richard Kruse. — ***Zu Joachim Tode*** v. E. Honold.

N. 24. — *Edvard Grieg* † v. Gerhard Schjelderup (Necrologia). — ***Ein Kapitel über die Geige*** v. Eugen Honold. — *Der IV* v. M. Koch (Seguito del trattato d'armonia). — *Otto Nicolais Beziehungen zu den Bühnensängerinnen seiner Zeit* v. Georg Richard Kruse (Seguito e fine).

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia).

N. 57. — A. Spanuth, *Der Marktwert ausübender Tonkünstler.* — Id., *Familienbriefe von R. Wagner.* — Id., *Alfred Reisenauer.*

N. 58. — A. Spanuth, *Wagner im Konzertsaal?* (Crediamo che non vi sia bisogno di discutere molto per persuadersi che è grave errore eseguire la musica teatrale di Wagner nella sala del concerto: molti direttori d'orchestra non saranno di questo parere; ma ciò importa veramente poco).

N. 59. — A. Spanuth, *Joseph Joachim ein Phänomen.* — W. A. Thomas, *Glossen zur musikalischen Kultur.*

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsia).

N. 1. — O. G. Sonneck, *Ed. Mac Dowell.* — Hjalmar Thuren, *Das dänische Volkslied.* — H. Goldschmidt, *Der Messias von Händel.* — *The Musician Astronomer.* — R. Schwartz, *Hans Leo Hassler's Werke.*

Zeitschrift für Instrumentenbau (Lipsia).

Ottobre. — *Die Orgel in der vormaligen Benediktiner Abteikirche zu Amorbach.*

INGLESI

Monthly Musical Record (Londra).

N. 441. — *Joseph Joachim.* — E. Prout, *Two valuable reprints.* — J. J. Quantz, *Versuch einer Auweisung die Flöte traversiere zu spielen.* — J. S. S., *The Quartets of Haydn.* — Musica. — S. a. r.

Musical Courier (New York).

N. 1436. — Blumenberg, *Reflections: Boston Symphony.* — *The Institute of Art. The hoeb Endowment. Henrik Ibsen* — *Stradivarius Secrets.* — C. V. Stanford, *A Joachim Tribute.* — L. Liebling, *Variations.* — Notiziario di Londra, Parigi, New-York, San Francisco, Boston, Chicago.

N. 1437. — Blumenberg, *Reflections, Foreigners, San Carlo, Couried, Muck and Grove.* — *Sight Singing in the public school.* — *Fifty Years of Festivals. The Maine Music Festival.* — Corrispondenze da Berlino, Parigi, Washington, Boston, ecc.

The Etude (Filadelfia).

N. 9. — *The World's Greatest Pianists* (Gottschalk, Tausig, D'Albert). — G. Hahn, *The business man and good music.* — J. F. Cooke, *The business side of making an artist.* — B. Squire, *The Statuts of the Musician.* — T. Finck, *Practical Hints by Bulow.* — J. Corey, *Teachers' Round Table.* — Musica.

N. 10. — C. Lynwood Winn, *Joseph Joachim.* — *Should Recital Music be Memorized?* — *Teachers' Round Table.* — Musica.

The Musical Times (Londra).

N. 775. — F. G. E., *Joseph Joachim.* — John E. Borland, *The rise of Lully.* — B. Harrison, *Games of Music.* — *Occasional Notes.* — Musica. — S. a. r.

The Musician (Boston).

N. 9. — Dudley Buck-F. Cooke, *The advance of musical education in America.* — S. Watson, *At Edward Maedowell's Lectures Columbia University.* — C. G. Hamilton, *The value of historical programs in courses in appreciation.* — M. Jamoy, *The Art of music in Russia.* — W. S. B. Mathews, *The musical literary habit.* — *The pianism of De Pachman.* — Musica.

N. 10. — J. Lang, *The Advana of musical Education in America.* — J. H. Morton, *The Analytic and synthetic Elements in Piano Pedagogics.* — L. Gilman, *The music of Claude Debussy.* — T. H. Rollinson, *The desire to compose.* — L. Judson, *Do Music Teachers Associations pay?* — Musica.

NOTIZIE

—

Istituti Musicali.

⁂ **Parma.** — *R. Conservatorio.*
Professore di armonia, contrappunto e fuga fu nominato Ildebrando Pizzetti.

⁂ A sostituire il Marmontel al Conservatorio di Parigi venne nominato Alfred Cortot.

⁂ Ferruccio Busoni insegna ora al Conservatorio di Vienna.

Opere nuove,

⁂ A Mannheim, « *Der fidele Bauer* », di Leo Fall.

⁂ A Bologna, « *Paolo e Francesca* », di Luigi Mancinelli.

⁂ A Torino, « *Iglesias* », di Vittorio Baravalle.

⁂ Eugenio D'Albert farà eseguire ad Amburgo, in principio di dicembre, la sua nuova opera « *Tragaldabas* ».

⁂ Secondo notizie correnti, l' « *Elettra* » di Riccardo Strauss sarebbe rappresentata a Berlino al principio del prossimo anno.

⁂ Enrico Toselli, il pianista, scrive un'opera su libretto di Ersilio Bicci intitolata « *La virtù dell'amore* ».

⁂ « *La figlia di Pohjola* » è il titolo di una fantasia sinfonica di Sibelius, che è stata eseguita per la prima volta a Sondershausen.

⁂ All'*Opéra-Comique* di Parigi, « *Le Chemineau* » di Xavier Leroux.

⁂ All'*Opéra* di Parigi la prima novità sotto la nuova Direzione sarà « *Hippolyte et Aricie* », di Rameau, non più rappresentata dopo l'anno 1767.

Wagneriana.

⁂ Le prossime rappresentazioni wagneriane a Bayreuth avverranno dal 22 luglio al 20 agosto. Così:

« *Lohengrin* »: 22, 31 luglio; 5, 12, 19 agosto.

« *Parsifal* »: 23 luglio; 1, 4, 7, 8, 12, 20 agosto.

La Trilogia: la prima serie ai 25, 26, 27, 28 di luglio; la seconda ai 14, 15, 16, 17 d'agosto.

La vendita dei biglietti incomincia il 1° marzo 1908; fin d'ora si possono prenotare i posti, per almeno quattro rappresentazioni.

⁂ L'editore Angelo Solmi di Milano ha in corso di stampa il 2° volume dell'*Epistolario wagneriano: Lettere di* RICCARDO WAGNER, *ai suoi amici Teodoro Uhliy, Guglielmo Fischer, ecc.*, alle quali seguiranno quelle interessantissime alla famiglia. Traduttore ne è Gualtiero Petrucci.

Prossime pubblicazioni.

⁂ Apprendiamo che le lettere di Beethoven saranno tradotte in italiano e annotate da Gualtiero Petrucci, e pubblicate dall'editore Arnaldo De Mohr di Milano.

Il libro sarà preceduto da una prefazione di Ettore Zoccoli, che svelerà, attraverso a considerazioni tecniche ed estetiche, tutto il valore di questi preziosi documenti spirituali.

Varie.

⁂ Togliamo dal Fascicolo 12° (settembre 1907) della *Internationalen Musik-Gesellschaft* la nota:

Commissione internazionale per lo studio della musica di liuto.

Nella storia dell'arte nostra la musica di liuto è costituita da un materiale enorme, ancora inesplorato.

È ben vero che da quasi mezzo secolo alcuni eruditi si sono dati alla lettura delle intavolature; ma se la loro curiosità non fu delusa, questi primi sforzi non bastarono per ridonare al liuto l'importanza che gli spetta nella musicologia.

Oggi la dispersione delle intavolature in tutte le biblioteche d'Europa, la difficoltà di certe trascrizioni, la scarsa conoscenza della tecnica di uno stromento dimenticato da oltre due secoli, presentano ostacoli di fronte ai quali troppo spesso deve fiaccarsi la buona volontà dei moderni liutisti.

La *Società internazionale di musica* ha pensato che è suo obbligo di promuovere la continuazione di un'intrapresa così importante, affinchè laddove dalle indagini di qualche solitario studioso delle antiche intavolature derivarono magri risultati, il lavoro collettivo abbia a riescire meglio proficuo.

I membri sottoscritti, col consenso del Consiglio d'amministrazione della Società, hanno dunque formata una Commissione internazionale, cui sarà cómpito riunire coloro che fissarono la loro attenzione sulla storia del liuto, aiutare le loro ricerche e incoraggiare i loro studi, secondo il programma:

1° Stabilire quali monografie esistono oggi circa il liuto e la musica di liuto;

2° Compilare una bibliografia delle intavolature stampate e manoscritte, che sono giunte fino a noi;

3° Pubblicare trascrizioni, e ristampare opere teoriche e pratiche;

4° Attirare l'interesse degli artisti sulla musica di liuto e sulla sua letteratura;

5° Apparecchiare i lavori per una Sezione che riguardi il liuto al Congresso del 1908.

Noi facciamo appello a coloro fra i nostri colleghi che si appassionano per l'arte degli antichi liutisti, invitandoli ad unirsi a noi negli intendimenti e nell'opera.

Bassano: O. Chilesotti.
Boston: Arnold Dolmetsch.
Londres: Miss Janet Dodge.
Paris: M. Allix.
» M. Brenet.
» J. Ecorcheville.
» H. Quittard.
» E. Wagner.
Varsovie: Opienski.
Vienne: Dr. Koczirz.

Si prega di rivolgere qualunque corrispondenza all'indirizzo:

J. Ecorcheville, « Cité Vaneau », Paris.

*** Nota su Agostino Stefani.

(A proposito dello studio di A. Untersteiner).

Nella primavera 1689 diedesi a Mantova una favola pastorale in 3 atti, intitolata « *Il Narciso* ». Il libretto (del quale esiste un esemplare alla Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele sotto la segnatura 35. 5. A. 14, 6) è naturalmente dedicato al Duca di Mantova, Ferdinando Carlo, e la dedica, in data del 10 maggio 1689, è sottoscritta dal poeta, Don Domenico Repetta.

In fine del libretto v'ha un avvertimento del poeta al « Cortese Lettore », nel quale fra altro dicesi: « Non trouerai nella Pastorale altro di riguardevole, che la cieca vbbidienza della mia penna comandata à scriuere con vguale distributione di parti, e con numero preciso di noue Ninfe, e due Pastori: questi Personaggi, vengono sostenuti dalle prime Voci, che vanta l'Europa. Di questi Spirti di Paradiso tralascio di porti ad vno, ad vno qui il nome, per isfuggir le competenze del luogo; basta solo per vederli maggiori del possibile, il dirti esser tutti dell'attual seruitio di questo Serenissimo Mecenate [il Duca di Mantova]; la Musica poi è parto, direi d'vn (*sic*) Intelligenza, se non bastasse à fartela credere celeste il dirla compositione di Soggetto, che non contento d'hauer fatto stupire l'Italia, hà portato i miracoli della sua Virtù fino nel Settentrione, & vltimamente in Hannouer meritò cogli applausi della fama le munificenze di quelle Serenissime Altezze; te ne direi il Nome, se la sua modestia non me ne hauesse viuamente contesa la licenza ».

A quale dei compositori di qualche grido in quel tempo si potrebbe applicare il passo riportato, se non allo Stefani? Questi, dopo aver date le dimissioni dal servizio bavarese (accettate con decreto 14 maggio 1688), erasi portato per qualche tempo a Venezia, in attesa di passare ad Hannover, residenza del suo nuovo signore. Nulla di più facile che nel frattempo lo Stefani abbia composto

un'opera e precisamente il « *Narciso* », forse dietro invito dello stesso Duca di Mantova, gran protettore di musicisti per tradizione costante della sua Casa.

I personaggi della favola pastorale sono: *Narciso* ed *Aminta*, pastori — *Echo, Filli, Clori, Eurilla, Nerea, Irene, Elisa, Licori* (sotto nome di *Daliso*) e *Dorinda* (sotto nome di *Fileno*), pastorelle.

La seguente lista dei *pezzi* di musica contenuti nel libretto potrà facilitare eventuali ricerche:

Alla caccia, alla caccia (duetto) — *All'empia tua face* — *Amerò sempre costante* — *Aurette vezzose;*

Bel Narciso, ancor, che fiore (quartetto) — *Bella Dina, ch'armata di strali* (duetto) — *Bella Dina, ch'innamori* (Tutti) — *Bianca destra col tuo latte* (duetto);

Care selue, ombre beate — *Che farai* | *Misero core* — *Ch'io lasci d'amarui* — *Chi m'aita per pietà?* (duetto) — *Chi sapesse ou'è il mio bene* — *Chi vuol viuer tra gli affanni* — *Con il cor su le pupille* — *Contenti del core;*

Datti pace, e ti consola — *Dimmi Amor, bendato Dio;*

È stolto chi crede — *È troppo felice;*

Fugaci momenti — *Fuggi d'un crine;*

Giusto Amor con il suo strale — *Griderò per gli antri ogn'ora;*

Ho per altri il sen piagato;

In un baleno — *Io mi rido* | *Di Cupido* — *Io voglio farlo amante;*

Luci vaghe, se bramate;

Mi fan guerra due tiranni;

Ninfe auare con vani consigli — *No, nò* | *Non è possibile;*

O lieto quel core — *Occhi cari, occhi adorati;*

Patienza, va così — *Per beltà così vezzosa* — *Per dar raggi a due pupille.* — *Perch'vn'alma s'innamori* — *Pietà, crudel pietà, con chi t'adora* (duetto) — *Più bel volto, più bel ciglio* — *Prigioniera son d'amore* — *Pupillette care e belle* — *Per tornasti nel mio seno;*

Questa destra, che stringo, di neue (duetto);

Se vuoi che t'ascolti — *Sempre amante, e sempre fido* (duetto) — *Sento ben, che la speranza* (duetto) — *Senza voi luci adorate* (duetto) — *Siete belle, siete vaghe* — *Son felice, son beata* — *Son pur troppo sfortunato;*

Tender frodi al muto armento (duetto) — *T'odierò quanto t'amai;*

V'ingannate, o belle mie; Voglio amar chi sol mi piace — *Vuò trarmi il cor dal seno.*

Sotto il pseudomino di Don Domenico Repetta ascondevasi un benedettino siciliano, a nome Stefano d'Amore secondo il Mazzuchelli, Stefano Amato invece secondo il Melzi.

Roma, novembre 1907.

FRANCESCO PIOVANO.

*** La Giuria del Concorso internazionale di musica organizzato sotto il patronato di S. A. il principe Alberto di Monaco, decretò il premio per opera comica (12.000 fr.) all'opera « *Madame Pierre* » di Edmond Malherbe, libretto di H. Cain e Isidore Marx, su tredici partiture inviate; al premio di 8000 fr. per

ballo, concorsero trentasei partiture: fu concessa menzione e fr. 4000 a « *Soubrette* » di Giacomo Orefice, libretto di Achille Tedeschi. Al premio per opera e dramma lirico concorsero 68 partiture, ancora in esame. Relativamente al concorso per musica da camera, il premio pel Trio (3000 fr.) fu diviso tra Julius Röntgen, d'Amsterdan, ed Herriot Levy, di Chicago; quello per Sonata (2000 fr.) venne concesso a Michele Esposito, di Dublino.

*** La Casa editrice Breitkopf e Härtel di Lipsia prepara l'edizione completa delle opere di Giuseppe Haydn in 80 volumi; costerà 1250 marchi. La medesima ditta pubblicherà il settimo concerto per violino di Mozart, che si credeva perduto, e undici danze viennesi di Beethoven.

*** Felix Weingartner fu nominato direttore all'Opera di Vienna.

*** Max Reger fu nominato *Universitätsmusikdirektor* a Lipsia.

*** Pare che il famoso violino di Paganini, che si conserva a Genova, sia destinato a guastarsi pel fatto di non venir suonato.

*** A Berlino si apre una nuova sala da concerti, *Blüthner-Konzertsaal*, con un organo magnifico del costo di 40.000 marchi.

*** Quest'inverno a Milano si rappresenterà « *Pelléas et Mélisande* », di Claude Debussy; a Torino, « *Ariane* », del Massenet.

*** Il compianto pianista Alfredo Reisenauer doveva, questo inverno, eseguire in tre sere, a Berlino, tutta le suonate di Beethoven. Egli sarà sostituito da Federico Lamond.

*** Il Conservatorio di Vienna, che riceveva finora dallo Stato un contributo annuo di 60.000 corone, d'ora innanzi dipenderà interamente dall'I. R. Governo.

*** Un settimo concerto per Violino di Mozart è stato eseguito recentemente a Berlino per la prima volta.

*** Weingartner prenderà possesso del suo ufficio di direttore dell'Opera imperiale di Vienna il 1° gennaio prossimo.

*** Cesare Ceci ha terminato una nuova opera, « *Il Prigioniero del Caucaso* ».

Necrologie.

*** A Berlino, il 15 agosto, il grande violinista Joseph Joachim.

*** A Bergen, il 4 settembre, il geniale compositore Edvard Grieg.

*** In Vienna, 31 settembre, il pianista e compositore Ignaz Brüll.

*** A Dresda, in giugno, Carlo Witting, compositore e scrittore musicale.

*** A Parigi, in luglio, Antonin Marmontel, professore pianista al Conservatorio.

*** A Venezia, Francesco Giarda, professore di pianoforte, al Liceo B. Marcello.

*** A Chézy-sur-Marne, la cantante Rosine Laborde.

*** A Parigi, in settembre, la pianista signora Szarvady, nata Wilhelmine Clauss.

*** Il baritono Badiali (Charles Badonaille).

*** Il baritono Paul Daraux.

*** A Nizza, una celebre cantante, Sofia Cruvelli, maritata contessa Vigier, d'anni 81.

*** Il compositore Romualdo Marenco.

*** Ad Amburgo, il portoghese Alfredo Keil, musicista e pittore.

*** A Berlino, il critico e musicologo Wilhelm Tappert.

*** A Sainte-Périne, la celebre cantante belga Marie Sasse.

*** Alfredo Reisenauer è morto a Libau il 3 ottobre. Egli aveva appena 44 anni. Era uno dei pochissimi pianisti che sapevano commuovere il cuore degli uditori. I suoi concerti in Europa ed in America sono rimasti famosi. Come insegnante, egli non aveva forse chi lo sorpassasse per la coltura vastissima e profonda.

*** Il prof. Federico Hermann, dal 1847 insegnante di violino al Conservatorio di Lipsia, è morto in età di 79 anni. Egli si distinse per la pubblicazione di composizioni classiche per istrumenti ad arco.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

***Annuarii** del R. Istituto Musicale di Firenze*, anni 1900-1906. — Firenze, tip. Galletti e Cocci.

Bernardini G. M., *Alcune osservazioni intorno alla scala diatonica o naturale.* — Roma, tip. dell'Istituto Pio IX. — L. 2.

Chopin F., *Epistolario.* Traduzione e note di G. Petrucci. — Rocca S. Casciano, L. Cappelli.

Gentile S., *L'avvenire della musica e dei musicisti.* Conferenza. — Palermo, tip. Fratelli Vena.

Locher C., *Manuale dell'organista.* — Milano, Hoepli.

FRANCESI

Bazaillas R., *Musique et incoscience.* In-8. — Paris, Alcan. — Fr. 5.

Darrion L., *La musique et l'oreille.* In 12. — Paris, Lib. L. Vanier. — Fr. 3,50.

Harcourt E. (d'), *La musique actuelle en Italie.* In-18. — Paris, Fischbacher. — Fr. 5.

Les Grands Maîtres de la Musique jusqu'à Berlioz. In-8. — Paris, P. Lafitte. — Fr. 25.

Pirro A., *L'esthétique de J. S. Bach.* In-8. — Paris, Fischbacher. — Fr. 15.

— *Descartes et la musique.* 1 vol. in-8. — Paris, Fischbacher. — Fr. 5.

Ritter W., « *Smetana* ». In-8. — Paris, Alcan. — Fr. 3,50.

Robert G., *Philosophie et Drame.* Essai d'une explication des Drames Wagneriens. In-16. — Paris, Plon-Nourrit. — Fr. 3,50.

Rochrich E., *Les origines du choral luthérien.* In-8. — Paris, Fischbacher. Fr. 1,50.

Schweitzer A., *J. S. Bach. Le musicien-poète.* In-8. — Paris, Costallat. — Fr. 10.

Van den Borren C., *L'œuvre dramatique de César Franck. « Hulda et Ghiselle ».* In-16. — Paris, Fischbacher. — Fr. 3.50.

TEDESCHI

Armin G., *Eine Kritik der Stimmbildg auf Grundlage des « primären » Tones.* — Strasburg, C. Bongard.

Aus dem Reich der Töne. Worte der Meister, gesammelt v. Carl Reinecke. — Leipzig, C. A. Seemann.

Bandmann T., *Die Gewichtstechnik des Klavierspiels.* — Leipzig, Breitkopf.

Bartels A., *Das Weimarische Hoftheater als Nationalbühne.* — Weimar, H. Böhlaus Nachf.

Bässler K. M., *Zwölfstufen-Tonschrift. — Zwölfstufen-Tonnamen.* — Zwickau, i/Sa. Selbstverlag.

Bergmann A., *Materialien f. den Unterricht in der Harmonielehre.* — Leipzig, C. Merseburger.

Biernath E., *Die Guitarre seit dem III. Jahrhundert vor Christus.* — Berlin, H. Haack.

Busoni F., *Entwurf e. neuen Aesthetik der Tonkunst.* — Triest, C. Schmide.

Challier E., *Sonaten-Tabelle. Eine nach Tonarten alphabetisch geordnete Aufstellg. Sämmtl. Clavier-Sonaten v. Clementi, Mozart, Haydn in allen Ausgaben.* 4 Aufl. — Giessen, E. Challier.

Chamberlain H. S., *Richard Wagner.* 4. Aufl. — München, F. Bruckmann.

Fischer K., *Das Rätsel der Musik. Eine Theorie der Tonvorstellgn.* — München, M. Steinebach.

Hofmann R., *Praktische Instrumentationslehre.* — Leipzig, Dörffling u. Franke.

Jaques-Dalcroze E., *Der Rhythmus als Erziehungsmittel f. das Leben u. die Kunst.* — Basel, Helbing u. Lichtenhahn.

Kietz G. A., *Richard Wagner in den J. 1842-1849 u. 1873-1875.* Erinnerungen. — Dresden, C. Reissner.

Konzert-Kalender f. die Saison 1907-1908. XIII Jahrg. — Berlin, H. Wolff.

Marquardt R., *Der Harmonielehrer.* — Berlin, R. Marquardt.

— *Frage u. Antwort. Hilfsbüchlein f. den Harmonieschüler.* — R. Marquardt.

— *Winke zur Modulation.* — R. Marquardt.

Merkel J., *Kurzgefasstes Lehrbuch der Harmonik.* — Leipzig, Breitkopf.

Monographien moderner Musiker, 2 Bd. 20 Biographien m. Portraits. — Leipzig, C. F. Kahnt.

Musiker-Kalender, allgemeiner deutscher. — Berlin, Radbe u. Plothow.

Pazdirek F., *Universal-Handbuch der Musikliteratur.* Vol. VII-X. — Wien, Verlag des Univ. Hand. des Musikliterat.

Sandberger A., *Über zwei ehedem W. A. Mozart zugeschriebene Messen.* — München, H. Lukaschik.

Schiedermair L., *Beiträge zur Geschichte der Oper Um die Wende des 18 u. 19 Jahrh.* — Leipzig, Breitkopf.

Stoye P., *Von e. neuen Klavierlehre.* — Leipzig, C. F. Kahnt. Nachf.

Thibaut A. F., *Ueber Reinheit der Tonkunst.* — Pederborn, F. Schöningh.

Thomas E., *Die Instrumentation der Meistersinger v. R. Wagner.* — Leipzig, Deutsche Verlag.

Wagner-Jahrbuch. Hrsg. v. L. Frankenstein. 2 Bd. — Berlin, H. Paetel.

Wustmann R., *Musikalische Bilder.* Mit 10 Taf. — Leipzig, E. A. Seemann.

INGLESI

Colberg P., *Harmony Easily and Progressively Arranged.* — London, W. Reeves.

Croger T. R., *Notes on Conductors and Conducting.* 3ª ed. — London, W. Reeves.

Prout E., *Some Notes on Bach's Church Cantatas.* — London, Breitkopf.

Sonneck O. G., *Early concert-life in America (1731-1800).* — Leipzig, Breitkopf.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Beer-Walbrunn Anton. Op. 22. — ***Deutsche Suite*** (***Vorspiel, Elegie, Lied. Einleitung und Reigen***) für grosses Orchester Partitur. — Leipzig. C. F. Peters.

Non ci occorre aggiungere molto a quanto abbiamo detto sul Beer: la ***Suite*** per orchestra riflette i medesimi tratti già notati nelle altre composizioni da camera; però nel Finale della ***Suite*** l'invenzione è debole in confronto a quanto ci si poteva aspettare. L'***Elegia*** e la ***Romanza*** sono meglio indovinate; ma se nella prima la condotta non risponde all'inizio e qualche frase usata nuoce all'impressione totale, la Romanza ha uno spunto melodico felice e si svolge sempre sostenuta con calma e semplicità. Questo ci pare il carattere fondamentale del Beer, classicista Mendelsohniano, che evita quanto può sembrare artificio di maschera, si esprime con sincerità nella lingua del passato e domanda il diletto estetico allo sviluppo armonico della composizione: ecco l'arte del ***Preludio***.

Cairati Alfredo. — *Six Pensées Poëtiques* pour Piano. — Berlino, Ed. Bote & G. Bock.

L'intenzione è seria; però il carattere del compositore non è ancora così chiaro da poterne parlare.

Delune Louis. — *Mélodies.* — Bruxelles, Breitkopf et Härtel.

N. 1. *Chant de Printemps.*
N. 2. *Éblouissement.*
N. 3. *L'Aveu.*
N. 4. *Les Présents.*
N. 5. *Amour.*
N. 6. *Les Vierges Sages.*
N. 7. *Crépuscule.*
N. 8. *L'Oiseleur.*
N. 9. *Vers intimes.*
N. 10. *La Nuit.*
N. 11. *Les Heures Claires.*
N. 12. *Vieille Chanson.*

— *Les Cygnes*, pour Chant, Violoncelle et Piano.
— *Sonate* für Violine und Klavier.
— *Sonate* für Violoncell und Klavier.

Quantunque l'autore abbia intitolato *Melodie* le sue composizioni per canto, tuttavia esse differiscono notevolmente nel carattere e nella forza della idea melodica. In generale il Delune tende a una grande semplicità nel disegno e nel ritmo, come in *Chant de Printemps*, *Vers intimes*; è più melodico e appassionato in *Amour*; lo è meno in *Éblouissement*; oppure è declamatorio e drammatico come in *Crépuscule*, ovvero ottiene un effetto d'impressionismo come in *La Nuit*. Più originali sembrano *Les Présents*, *Le Vierges Sages*, dove è sobrietà di mezzi e regolarità di ritmo; così pure *Les Heures Claires*, e *Les Cygnes*; l'effetto della *Vieille Chanson* deriva piuttosto dall'accompagnamento. Le due *Sonate* dimostrano una melodica più ricca: non di ugual valore per l'originalità i motivi; in compenso c'è chiarezza e una grande animazione, e vi si scorge un artista che dirà assai più quando avrà meglio fissato il suo carattere.

Giovanelli Alberto. — *Trio* in *Do minore* per Violino, Violoncello e Pianoforte. — Senza indicazione d'editore.

Studiando meglio i classici modelli e comparando, l'autore stesso avvertirà le debolezze della sua opera e com'egli non sia ancora abbastanza maturo per tal genere di composizione.

Hägg Gustaf. Op. 26. — *Romanze* N. 2 für Violine und Klavier. — Leipzig, Friedrich Hofmeister.

Martinz A. — « *Per la gioventù* ». — Trieste, C. Schmidl & C.

Sono dodici pezzi facili per pianoforte: è vero che a formare il gusto dei giovanetti ci vorrebbe qualche cosa di più.

Queiroz J. Op. 31. — *Sérénade brésilienne*.
— Op. 32. — *Cançao do esilio* para tenor ou soprano. — Rio de Janeiro, Man. Ant. Gomes Guimaraes.

Radiciotti G. — « *Io temo* ». Melodia per canto e piano. — Padova, A. Parisotto.

Ruthardt Adolf. Op. 56. — *Pedal-Studien*: 8 Vortragsstücke für Pianoforte. — Leipzig, Rob. Forberg.

Dato l'intento del compositore, questi studî mirano piuttosto all'eleganza esteriore e all'effetto: in quanto al loro valore didascalico li raccomandiamo caldamente. Quando si pensi che fra i dilettanti — e talvolta fra i professionisti — l'uso del pedale arreca più danno che pregio all'esecuzione, è necessario farne oggetto di studio particolare: negli otto pezzi del Ruthardt l'allievo imparerà molti effetti generalmente ignorati, intorno ai quali l'autore dà le opportune spiegazioni.

Van den Boorn-Coclet Henriette. — *Sonate* pour Piano et Violon. — Bruxelles, Breitkopf & Härtel.

Autori antichi.

Bach Joh. Seb. — *Das Wohltemperierte Klavier.*

— *Zwei- u. dreistimmige Inventionen. Herausgegeben und bearbeitet von Eugen d'Albert.* — Edition Cotta.

Il D'Albert spiega le sue idee sull'interpretazione della musica di Bach: è un errore l'applicare al Maestro il modo di colorire proprio della musica moderna, che è di carattere affatto diverso dall'antica: le sfumature dinamiche minuziose, il presentare quella musica in « sauce piquante à la Chopin » dànno un risultato artistico artificioso; e il D'Albert vuole sopratutto semplicità e grandezza. Così quest'edizione è sobria d'indicazioni come nessuna altra: a grandi linee il colorito: più frequente che presso altri commentatori l'esecuzione *forte* o *mezzo forte* — e in questi casi una Fuga conserva quasi per intero la medesima gradazione dinamica, come, per es., nelle Fughe 9, 10, 16, 21 della prima parte; la qual severità di colore, che ricorda l'organo, si scorge ancor più nel secondo volume: robustezza dunque, non mai la smanceria Gounodiana — come si raccomanda in nota al primo preludio. Questo modo d'intendere Bach a noi pare geniale e degno del grande pianista: e se il D'Albert protesta contro i moderni travestimenti, egli non appartiene nemmeno agli interpreti « antiquari » che vorrebbero ritornare al cembalo; v'è originalità in questa sua tendenza, oltre il vantaggio che l'interpretazione non rinuncia al suo carattere soggettivo; nè è il caso di parlare di freddezza di sentimento.

Mozart W. A. — *Sei Sonatine* per pianoforte. Edizione riveduta, diteggiata e corredata dalle indicazioni per l'esecuzione di tutti gli abbellimenti da Bruno Mugellini. — Trieste, C. Schmidt.

Ecco un fascicolo da porre in mano ai principianti: il Mugellini ha avuto una idea felice nel pubblicare queste sonatine ancor poco note.

Weber C. M. Op. 39. — *Deuxième grande Sonate.* Edizione riveduta e diteggiata da Eug. D'Albert. — Leipzig, Rob. Forberg.

Giuseppe Magrini, *Gerente responsabile.*

Torino — Vincenzo Bona, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

INDICE ALFABETICO